REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

publiée par l'
ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
avec le concours de la
FONDATION UNIVERSITAIRE

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XX * 1951 * I

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

20-21

1951-1952

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE
met de medewerking van de
UNIVERSITAIRE STICHTING

Le Cimetière Franc

S-W DE TOURNAI—BELGIQUE

Découvertes récentes

Dans un volumineux mémoire, trop onéreux à publier, nous avons consigné toutes les découvertes , faites dans le Tournaisis, qui concernent la période s'étendant des premières invasions post-gallo-romaines aux Carolingiens.

Les endroits sont nombreux, dans l'ancienne capitale des Francs, où des vestiges de cette époque furent exhumés.

Parmi ceux-ci, il convient de signaler l'un des plus importants, situé près du boulevard de ceinture, dans le parc de la ville, sur l'emplacement de l'ancien préau du cloître de l'Abbaye Saint-Martin.

Il s'agit d'un cimetière, dont les premiers éléments mis au jour en 1917 par une patrouille allemande, ont été complétés par des fouilles exécutées en 1919 ([1]).

L'incendie de 1940 en détruisit la presque totalité des éléments.

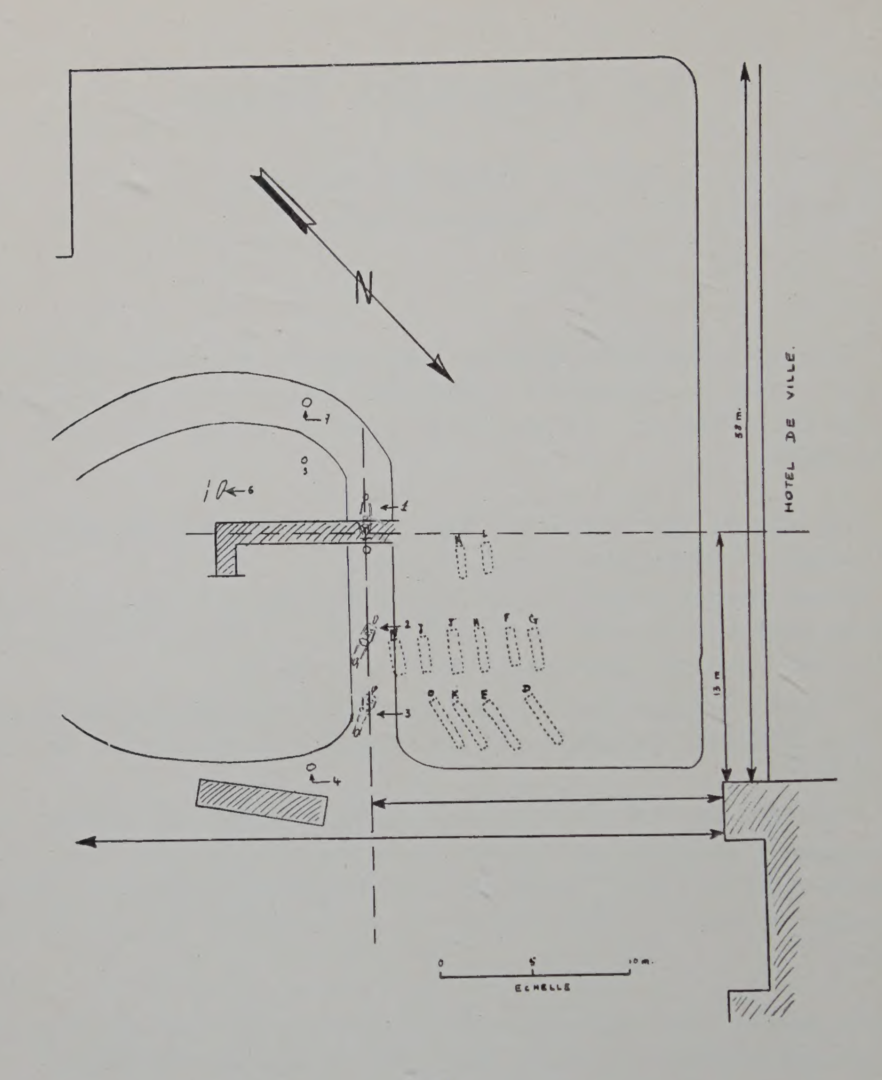
Quelques sondages, plus récents, furent exécutés en hiver 1940, dans la partie S.W. du préau ; ils furent arrêtés ensuite par ordre des autorités occupantes et confiés en 1941 aux Services des Musées Royaux du Cinquantenaire.

Les fouilles 1940 exécutées uniquement sur le tracé des allées du parc ont recoupé plusieurs sépultures, dont voici les données essentielles.

I

(Point 1 du plan)

1 m. 65 de profondeur. Reposant à la surface du Landénien sous un ancien mur perpendiculaire à l'Hôtel de Ville actuel. Tête orientée N.50° E. Au pied du corps se trouvait un vase grisâtre biconique à décors gaufrés exécutés à la roulette.



II

(Point 2 du plan)

3 m. vers le N.E. (1 m. 75 de profondeur), reposant aussi sur le cailloutis de galets roulés de la base du pléistocène. Corps orienté. N.60° E. Tête au S.W. Mobilier important :

a) au pied du défunt se trouvait une grande coupe en terre rougeâtre, copie grossière de sigillata gallo-romaine, de 30 cms de diamètre sur

7 cms ½ de haut. Elle contenait un petit récipient en verre jaunâtre et des ossements d'oiseau.

b) le long du tibia et péroné droits, une francisque.

c) à hauteur des genoux, toujours à droite, un conglomérat d'hydroxyde ferrique et de terre englobait une pièce de monnaie de dimensions voisines de celles d'un petit bronze romain. Elle portait des caractères et une effigie fruste, rendus illisibles par l'oxydation.

d) à hauteur des os iliaques, à droite du corps, se trouvait un ensemble d'objets comprenant :

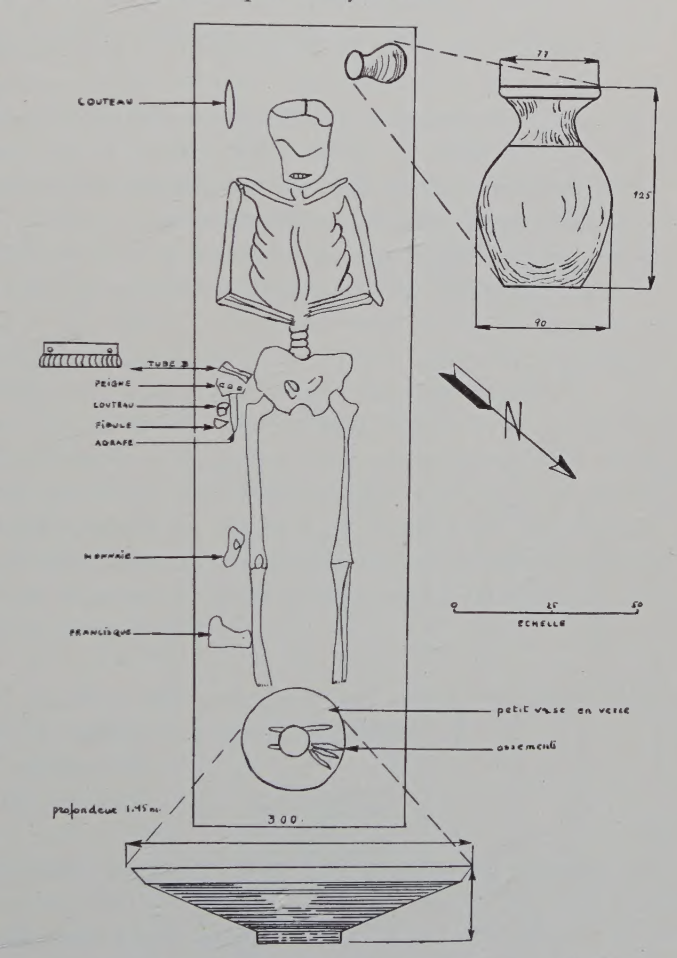
1° un peigne à étui décoré de rangées de cercles concentriques.

2° une fibule en arquebuse.

3° une agrafe ou breloque ancho-riforme à extrémités terminées par deux têtes d'animaux schématisés.

4° un cylindre en bronze, décoré de bandes parallèles avec plaque d'attache et rivets (14 cms de long).

5° un couteau à poignée de bois.



e) à hauteur de la tête, toujours du même côté, à quelques centimètres plus haut dans les terres recouvrant le squelette, on découvrit un autre

petit couteau semblable au précédent. Ils paraissaient l'un et l'autre avoir été recouverts d'une gaine en cuir ou en bois.

f) à 20 cms derrière le crâne, légèrement sur la gauche du squelette, un vase ovoïde en terre grisâtre à col étroit complétait cet intéressant mobilier funéraire.

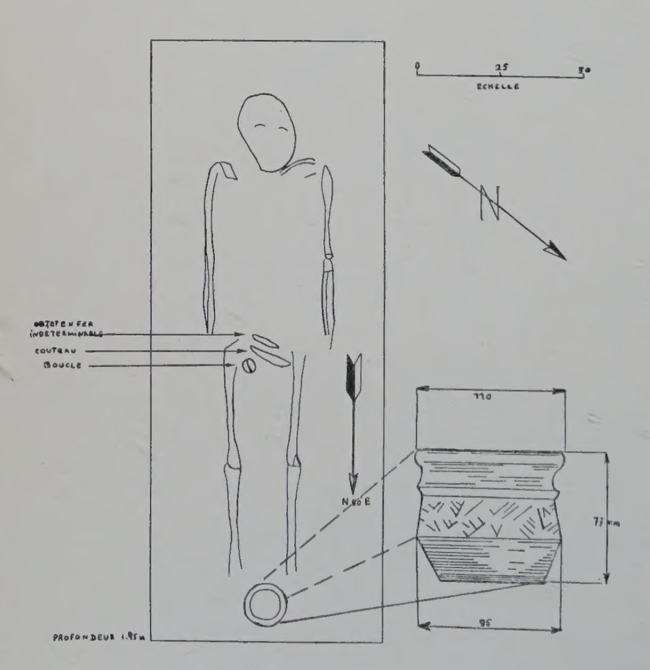
III

(Point 3 du plan)

A 60 cms, au N.E. de la précédente sépulture, toujours dans une orientation 50° N.E. se trouvait une troisième tombe contenant les objets suivants:

a) à hauteur des métacarpiens — une poterie noirâtre de 11 cms de diamètre, 7 cms de haut, de forme subiconique, d'une type différent de celui de la première tombe. Ce vase est décoré d'une large bande d'impressions géométriques angulaires entrecroisées.

b) sur les os iliaques — un couteau à manche de bois, un objet allongé, indéterminable, et une boucle circulaire en fer.



IV

(Point 4 du plan)

3 m. 50 plus au N.E., on découvrit un crâne. Il indiquait l'emplacement d'une sépulture détruite par la construction d'un mur épais orienté environ N.50° W. (voir plan).

V

Plus au sud de la tombe n° 1, subsistaient quelques vestiges de sépultures qui ont fourni :

5° une poterie biconique à gaufrage à la roulette.

6° une pointe de lance ou framée et deux plaques de boucles décorées d'entrelacs et renforcées de bossettes.

7° un plus grand vase noirâtre carêné avec décoration de cercles concentriques.

A cet endroit, la couche franque a été bouleversée par des inhumations postérieures. Ce sont des sépultures orientées N.35°W qui semblent appartenir au XVIIIe siècle. Une dalle funéraire y fut mise au jour. Elle portait les armoiries d'un certain TAFFIN, Chanoine de Notre-Dame « D'argent à trois têtes de mores tortillées de champ ».

D'autres points, plus au N.W., laissaient supposer l'emplacement d'autres tombes mérovingiennes, mais nos fouilles furent arrêtées à ce moment-là.

OBSERVATIONS

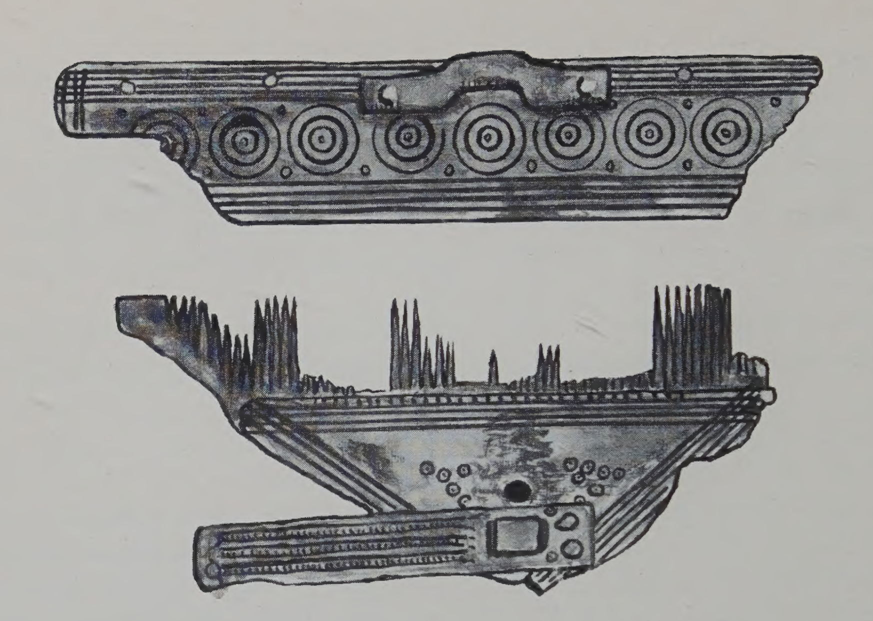
Les corps reposaient sur le cailloutis de base du limon loessique récent (1ere phase de Würm), à l'extrême sommet des sables glauconifères landéniens; ils étaient recouverts d'environ de 1 m. de limon loessique remanié contenant quelques fragments de poteries gallo-romaines. Dans cette dernière couche de terrain, juste au-dessus de chaque crâne, subsistait la trâce de grosses branches calcinées. Le tout était surmonté d'un remblai relativement récent où nous avons remarqué à plusieurs reprises des tessons gothiques.

L'orientation des tombes est S.W. - N.E. Elles semblent disposées en rangées parallèles dans le sens de la longueur. Nos observations sont donc différentes de celles faites par SOIL de MORIAME en 1919, qui donnait aux tombes fouillées à cette époque un axe N.S. et estimait qu'elles étaient disposées en rangées parallèles dans le sens de la largeur (voir le plan D. à O.). Il se peut évidemment que les squelettes que nous avons découverts prolongent vers le S.E. les alignements dont il parle.

Pour déterminer la position chronologique des sépultures que nous avons exhumées, il s'agit d'examiner le mobilier funéraire.

LES ARMES

A.– Francisque difficile à déterminer à cause d'un gonflement exagéré du talon par l'oxydation.
B.– Framée à pointe brisée, de forme simple.
C.– 3 petits couteaux de modèle courant dans les tombes du IVe au VIIe siècle.



LES OBJETS DIVERS

A.– Un peigne triangulaire avec gaine de protection et patte d'attache en bronze. Il est décoré de lignes parallèles sur la bordure et d'œils de perdrix au centre. La gaine porte des cercles concentriques et des lignes parallèles. C'est un type habituellement considéré, par les auteurs, comme étant caractéristique du IVe au Ve siècle.
Au sujet de ces peignes, Baldwin Brown dit: « The are generally of bone, and are ornemented as were roman combs with incised lines and with the concentric circles already illustrated ».

B.– Une fibule à ressort en bronze, à arc surélevé en demi-cercle, orné sur le dos de deux pans bisautés, avec large couvre-ressort. L'arc fait un angle brusque au pied et le porte ardillon est plein. Elle porte, fixé à la partie postérieure du couvre ressort, un anneau soudé dans lequel voyage un anneau mobile. C'est un type dérivé des élégantes fibules gallo-romaines des siècles antérieurs.

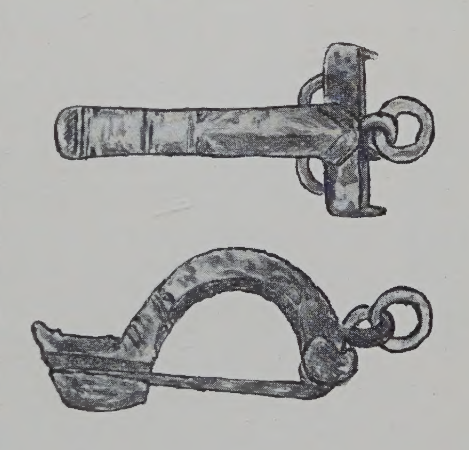
C.– Boucle ovale à section en dos d'âne avec plaque rectangulaire limitée par deux têtes de dragon de chaque côté du porte ardillon. C'est un type caractéristique du IVe siècle qui fut déjà signalé dans les fouilles de 1919

et que de Loë a décrit avec précision dans son « Catalogue descriptif et raisonné », en citant un beau spécimen orné du même décor découvert dans le cimetière de Vermand.

Brown démontre que les deux têtes de cette boucle seraient des éléments progressivement schématisés de deux dauphins qui ornaient les boucles classiques ([2]).

D.– Nous avons encore une plaque à rivets renforcés de bossettes, accompagnée d'une plaque dorsale plus finement exécutée. Celle-ci est couverte d'entrelacs et de différents guillochis.

C'est un type assez abondamment représenté durant les VIe et VIIe siècles.



La plaque dorsale présente à la surface une figuration particulièrement heureuse d'un motif d'entrelacs. On sait que l'entrelacs est un élément familier de l'ornementation du VIe au IXe siècles, couvrant de ses formes géométriques des bijoux, fibules, plaques de ceinturons, et bien d'autres objets. Avec ses multiples combinaisons, il forme tantôt un treillis serré qui revêt comme un tapis tout le champ à décorer, ou bien il devient le motif limité rectangulaire, cruciforme, torsade arrêtée à chaque extrémité, etc....

Son origine orientale étudiée à travers les monuments de l'art chrétien primitif, comme à travers ceux de l'art barbare, est admise par certains archéologues, par d'autres au contraire, ardemment critiquée ([3]).

Divers auteurs ont montré que certains entrelacs de cette époque sont la schématisation d'éléments figurés tels des serpents, des oiseaux dont il subsiste encore parfois quelque détail distinct. D'autres y voient une stylisation progressive des éléments floraux et végétaux de l'art classique.



E.– Nous trouvons aussi parmi les objets des fouilles 1940, une boucle de ceinturon annulaire en fer très oxydée d'un type plus tardif.

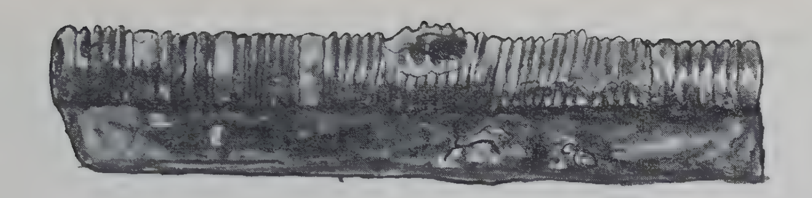
F.– Une plaquette de bronze étamé bisautée, ayant probablement servi à retenir le rabat de l'aumonière?

G.– La pièce évidemment la plus remarquable est, sans contredit, la breloque en forme d'ancre ornée de guillochis et d'œils de perdrix. Elle est terminée par un œillet passant dans une petite patte bisautée portant quelques rivets. Cette admirable petite pièce est terminée à la partie inférieure (aux extrémités de l'ancre), par deux têtes d'animaux schématisés, lointain rappel probable de l'art scythe. On trouve des objets similaires dans les ouvrages de PILLOY ([4]) et de LINDENSCHMIT ([5]).

H.– La petite monnaie discoïde découverte dans la tombe 2 portait des caractères à peu près discernables lors de sa mise au jour. Depuis cette époque, ceux-ci ont disparu à la suite de préparations trop poussées. Il n'est donc plus possible de dire s'il s'agit d'un petit bronze ou d'une frappe barbare. Mais, étant donné que le monnayage de ce métal est rare à l'époque des invasions, il est plutôt permis de supposer que cette petite pièce est gallo-romaine.

I. – On trouve aussi, dans l'ensemble recueilli, à droite du squelette 2, un objet tubulaire à décor annelé, auquel est fixée une plaque rectangulaire avec trois rivets. Il a 12 cms de longueur et fut trouvé vers le haut de l'aumonnière. SOIL, dans les fouilles de 1919, e an mis au jour plusieurs spécimens qu'il considère, sous l'influence de l'Abbé COCHET, comme garniture de fourreau d'épée ([6]). PILLOY admet cet objet, comme faisant partie de la plaque d'attache de lanière de protection abdominale. Les cimetières de Rouvroy et de Vermand en ont fourni un certain nombre; l'une de ses plaques se trouvait au Musée de St-Quentin. Le Musée de Verdun en possédait aussi plusieurs spécimens provenant de Belleray (Meuse). On en a recueilli à Samson une assez grande quantité. M. del MARNOL a





remarqué que l'un d'eux, qui portait encore des traces de cuir, était placé contre l'ardillon d'une boucle de ceinturon (nous avons fait la même constatation à Tournai).

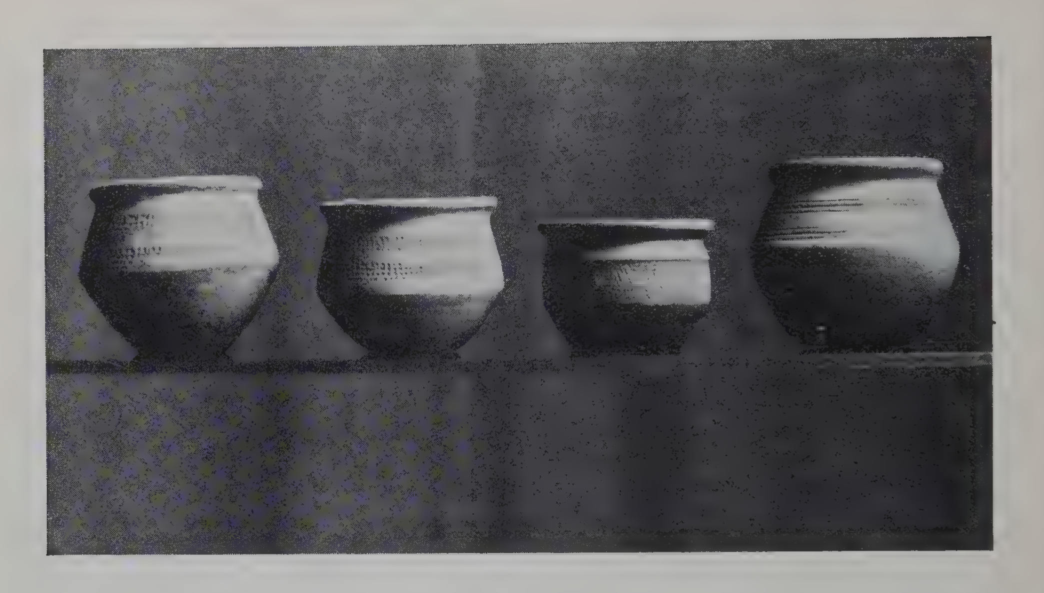
On en a trouvé également à Furfooz et à Spontin. C'est dans cette dernière localité qu'ils paraissent avoir été le mieux étudiés. M. Limelette en a reproduit un exemplaire (7. pl. IV), auquel adhéraient encore deux des lanières de cuir qui y étaient fixées. Ces lanières, semblables à celles représentées sur la stèle d'Annaius, étaient ornées de disques ou clous de bronze. Pour en déterminer l'usage, Limelette rapproche cette garniture de celles visibles sur les stèles romaines publiées par Lindenschmit. Ce dernier en a figuré un spécimen semblable avec la remarquable garniture de ceinturon trouvée entre Kostheim et Castel, près de Mayence.

Brown écrit qu'il en a trouvé dans les cimetières de l'estuaire de l'Elbe, dans le Kent et à Craydon.

CERAMIQUE ET VERRERIE

A.– Le plat en terre rouge vernissée, copie grossière de la céramique sigillée de belle époque de la tombe 2 est un type nettement gallo-romain. Salin décrit un grand plat similaire du cimetière de Sion qu'il attribue au V[e] siècle. Il y joint les références de découvertes semblables faites en Tardenois, à Brény et à Chouy (8, page 53).
De plus, une tombe restituée du Musée de Bonn contient une poterie de même forme.

B.– Au centre du plat de la tombe 2 était posé un petit vase en verre jaunâtre, à base ovoïde, à large goulot dont l'ouverture est évasée. C'est un bol à pinçures gallo-romain du IV[e] siècle. Tel qu'il est décrit par Morin, sa forme rappelle un peu une bourse. C'est ce qui incita Soil à dénommer le bol qu'il découvrit en 1919 « Vase bursaire ».



C'est un prototype précurseur des gobelets tronconiques « à larmes » ou « à trompes » dont les barbares de l'Est ont fait si grand usage au VIIe siècle ([10]).

C.– Dans la même tombe (No 2), près du crâne, se trouvait un petit vase de forme ovoïde en terre grisâtre à col un peu élevé. Sa position chronologique est délicate à établir, étant donné que son galbe est gallo- romain mais, que sa pâte et l'épaisseur des parois n'ont plus la finesse de l'époque classique.

Les autres sépultures nous ont fourni, avec des mobiliers plus tardifs, 4 poteries biconiques. Celles-ci font, en général, leur apparition à la fin du Ve siècle et au début du VIe siècle.

Il est difficile d'établir un critère impartial au point de vue chronologique mais il est indiscutable que les premiers types sont d'un galbe à carène peu accusée et qu'ils portent un décor exécuté à la roulette voisin, si non identique, aux ornements des derniers vases gallo-romains du IVe siècle.

La céramique immédiatement postérieure est à carène plus accentuée, c'est-à-dire à galbe plus parfaitement en forme des deux cônes opposés et le VIIe siècle montre à nouveau des types plus arrondis où les décors sont réduits à de simples stries concentriques parallèles distribuées à la surface du vase, principalement à proximité du col.

Parmi les types trouvés à Tournai, nous en avons deux à décoration gaufrée et, un à impressions géométriques se rapprochant celles figurées dans l'ouvrage de Chenet, qui sont probablement du VIe siècle.

Un autre spécimen plus grand, présentant une série d'incisions concentriques semble plus tardif.

Les éléments sur lesquels repose cette hypothèse sont empruntés à l'évolution du décor. On constate en premier lieu, l'utilisation des thèmes du IVe siècle, puis l'abandon de cette ornementation déjà fortement schématisée, pour aboutir ensuite à un décor linéaire.

La question du galbe reste très discutable parce que variant d'un atelier à l'autre, d'un centre à un autre, suivant la matière utilisée et l'artisan lui-même.

Pour illustrer ces observations, il suffit de considérer la différence qui existe entre les spécimens étudiés par Hussong provenant de la Région de Trêves et ceux que nous trouvons en Belgique.

Le vase carèné de teinte noirâtre, si caractéristique, reste toutefois le type même de la période du Ve au VIIe siècles.

La partie supérieure du vase franc porte l'ornementation qui est ordinairement repartie sur plusieurs tours en une suite de petits dessins qui furent autrefois considérés comme caractères d'écriture. Ce décor est imprimé dans la pâte, avant la cuisson, au moyen d'une roulette-cliché portant les dessins entaillés sur sa circonférence. En la retournant, l'ouvrier obtenait un enrichissement de ses motifs ornementaux.

D'ordinaire, l'instrument était de bois; la grossièreté des tailles, les défauts du travail et les cassures fréquentes de quelques traits en témoignent. Ces roulettes mesuraient 8 à 15 et jusqu'à 24 cms de circonférence et même plus, soit 3 à 8 cms de diamètre au moins. Quant à l'épaisseur de la tranche, c'est-à-dire de la partie taillée servant de matrice, elle était fort variable en raison de la grandeur et de l'importance du dessin, depuis la simple ligne jusqu'à la bande ornée de plusieurs centimètres de largeur.

En étudiant et comparant les divers types d'ornementation on a pu établir l'identité d'un certain nombre d'entre eux, qui ont été reproduit fort probablement avec la même matrice. Les défauts, les cassures, les détails de forme ont servi de guide pour avancer cette hypothèse.

CONCLUSIONS

De quelle époque pouvons-nous dater ce cimetière du Parc de l'Hôtel de Ville de Tournai ?

Quelques objets sont encore romains, du moins par leur forme, tels la coupe de le Tombe N° 2 et le vase en verre. D'autres sont légèrement postérieurs: la boucle de la tombe N° 2 et la fibule en bronze, ainsi que le peigne triangulaire. Une série plus tardive encore permet de supposer: que les premières tombes appartiennent probablement à des auxiliaires des romains. et qu'après eux, le cimetière fut vraisemblablement utilisé jusqu'à la fin du VII[e] siècle.

J. L. BAUDET

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

1. SOIL E.J., *Le cimetière franc du parc de l'Hôtel de Ville de Tournai* (fouilles 1919). Ann. de la Soc. Hist. et Arch. de Tournai — T. XVII, n.s. 1921.
2. BROWN B., *The arts in early England* — London 1921 — (Saxon art and Industry in the Pagain Period) 1915. 2 vol. in 8°, 825 pp, 143 pl., 1 carte.
3. A. LECLERCQ et CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne.* B. HOLMQUIST W., *Kunstproblem der Merovingerzeit.* Stockholm 1939 in 8°, 327 p., 66 pl.
4. PILLOY J., *Etudes sur d'anciens lieux de sépultures dans l'Aisne.* 1879-1885, in 8°, 294 p.
5. LINDENSCHMIT L., *Das Germanische Todtenlager bei Selzen in der provinz Rheishessen.* 1909, in 4°, 20 p., 8 fig.
6. COCHET (Abbé), *Le tombeau de Childéric I[er], roi des Francs.* Paris 1859, in 8°, 474 p.
   idem. *La Normandie souterraine.* Paris, 1855, in 8°, 458 p., 18 pl.
   idem. *Sépultures gauloises, romaines et franques et normandes.* Paris, 1857, in 8°, 452 p.
7. LIMELETTE A., *Le cimetière de Spontin.* Ext. des annales de la Soc. arch. de Namur. T. VII, 1864, 8°, 42 p., 4 pl., 3 fig.
8. SALIN E., *Le Haut moyen âge en Lorraine.* Paris, 1939, 335 p., 44 pl., 31 fig.
9. MORIN J., *La verrerie en Gaule sous l'Empire romain.* 1913, in 8°, 306 p., 10 pl. hors-texte.
10. RADEMACKER Fr., *Fränkische gläser aus dem Rheinland.* Bonner Jahrbucker, 1942, in 8°, p. 285, 345, 31 pl.
11. CHENET G., *La céramique gallo-romaine d'Argonne du IV[e] siècle et la terra-sigillata décorée à la molette.* Mâcon, 1940, in 4°, 194 p. 38 pl., 1 carte, 58 fig.

Note au sujet de la Châsse de Saint Hadelin conservée à Visé

La châsse de saint Hadelin à Visé est connue des chercheurs: elle a été étudiée plusieurs fois (1) et elle figura à diverses expositions consacrées à l'Art mosan (2); il est d'autre part aisé de l'examiner dans l'église qui l'abrite aujourd'hui; c'est là que nous l'avons décrite souvent en la montrant à des groupes d'érudits et de savants, notamment en 1948 lors du 7me Congrès international des études byzantines.

Nous croyons qu'il n'est pas inutile de consigner ici quelques remarques au sujet d'une œuvre dont nous ne savons encore que trop peu de chose.

Rappelons tout d'abord que la Châsse de saint Hadelin fut créée pour le prieuré de Celles lez-Dinant, qu'elle y resta jusqu'en 1338, année de son transfert à Visé (3) d'où elle passa temporairement au château d'Argenteau lors des guerres bourguignonnes au XVe siècle, et à Liège, au XVIIe siècle, pour échapper alors aux Huguenots.

Pendant la Révolution, on la cacha à Visé même, où par miracle, elle n'eut pas à souffrir en 1914 lors des malheurs qui s'abattirent sur la jolie cité mosane; elle perdit cependant au cours des âges les décors de sa toiture et eut à subir des heurts et des remises en état plus ou moins adroites.

On y distingue une série de reliefs tant aux deux pignons que sur les longs côtés; les toitures dépouillées de leurs décors sont recouvertes de tentures.

---

(1) Joseph Destrée, *La Châsse de Saint Hadelin conservée à l'église de Visé*, XIIme siècle — Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles. T. V. 1890.
Abbé Ceyssens, *Paroisse de Visé*, Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège; t. VI; 1890; p. 172 et suivantes.
Jules Helbig, *L'Art mosan*. 1906; p. 44.
S. Gevaert, *L'Orfèvrerie mosane*, Edition du Cercle d'Art.
M. Devigne, *La Sculpture Mosane du XIIe au XVIe siècle*, Paris-Bruxelles. Van Oest, 1932; p. 21 et planche I (fig. 1, 2 et 3).

(2) Chanoine Reusens, *Catalogue Officiel de l'Exposition de* 1881.
Charles de Linas, *Exposition rétrospective d'Art*, Liège, 1881.
Joseph Demarteau, *A travers l'Exposition de l'Art Ancien au Pays de Liège*, Liège, Demarteau, 1881, p. 81 et suivantes. Un article plein d'observations judicieuses d'un érudit qui n'a pas dans l'histoire des recherches artistiques concernant le passé liégeois la place qui lui revient: Joseph Demarteau savait regarder les objets anciens, chose rare hier comme aujourd'hui.

(3) E. Lavalleye, *La Châsse de Visé*, Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois. T. XI, 1872
Chanoine H. Demaret, *Saint Hadelin. Sa vie. - Ses reliques. - Son culte. - Sa châsse et son buste.* Liège 1928.

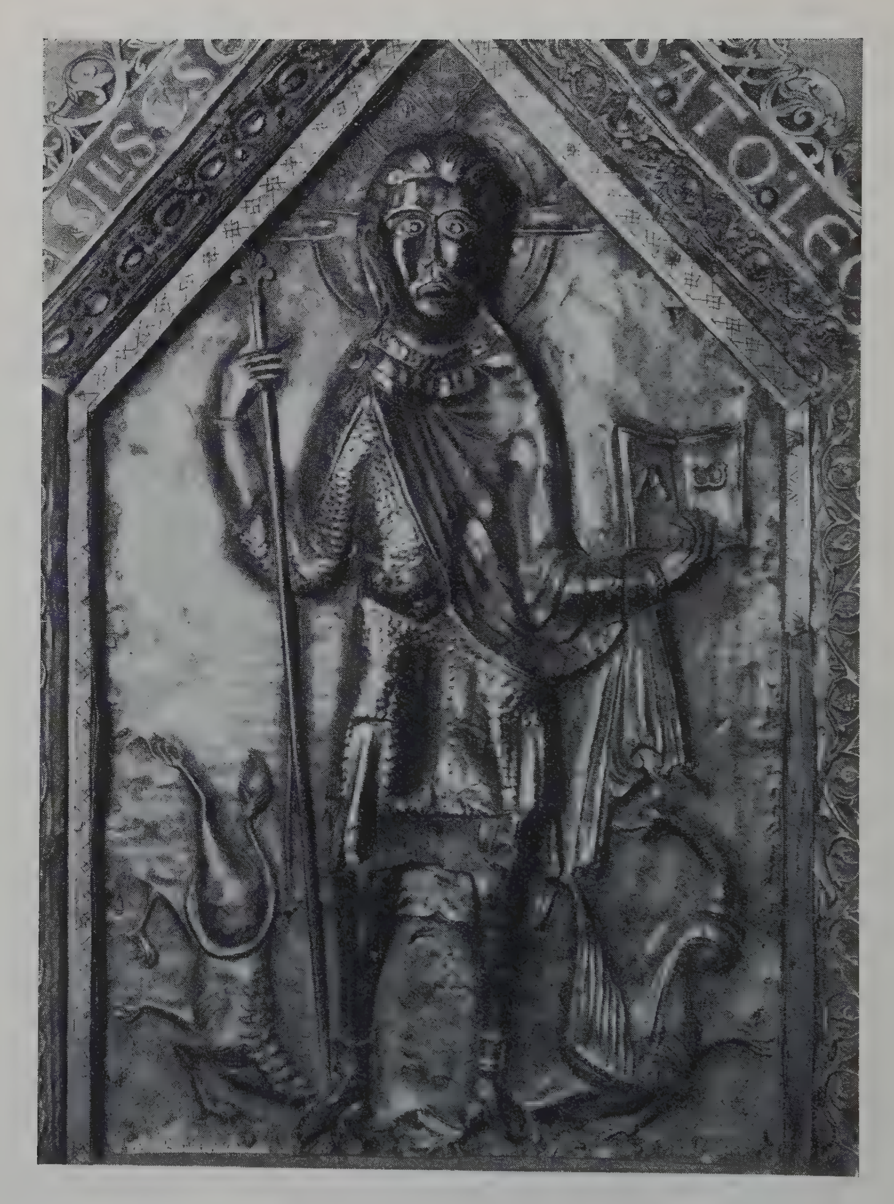


Photo A.C.L., Bruxelles.

Fig. 1. - Pignon de la Châsse de saint Hadelin à Visé.
Le Christ guerrier, vainqueur des symboles du Mal (Verset 13 du Psaume XC).

Relief atténué, plus pictural que plastique dans la tradition ottonienne.

Les pignons montrent d'une part un Christ vainqueur du Mal et, d'autre part, le Sauveur couronnant saint Hadelin et saint Remacle son disciple et compagnon (1).

On sait que ces bienheureux furent tous deux à l'Abbaye de Solignac et qu'ils vinrent d'Aquitaine à Stavelot ; c'était aux environs de 660, Pépin étant Maire du Palais.

Le Christ guerrier de Visé (fig. 1) est célèbre; Marcel Laurent et d'autres historiens d'Art (2) s'en sont utilement occupés; il s'agit d'une illustration exceptionnelle du Verset 13 du Psaume X C; en effet, si l'image de Jésus vainqueur des symboles du Mal (3) n'est pas aussi rare qu'on l'écrivit jadis, nous avons cependant affaire à une des trois représentations connues du Christ en harnois, mais tandis qu'à Ravenne et dans le psautier de Stuttgart, nous apparaît un combattant vêtu à la romaine, nous avons ici sous les yeux un chevalier portant une sorte de brogne renforcée. On peut penser à une tunique métallique, mais pas à une cotte de mailles. Charles de Linas, suivi par d'autres auteurs, croyait à une influence des croisades pour l'élaboration de cette figure de Christ Chevalier; cette hypothèse séduisante, n'est pas étayée, par le fait que l'image du Christ guerrier existe bien avant le XIe siècle. Il convient de souligner aussi que ce pignon se rattache par son style et sa technique à un groupe de reliefs, en faible ressaut, des époques carolingiennes et ottoniennes.

Il y a en effet ici des procédés en usage aux temps où furent créés les scènes de l'évangile et les évangélistes qui ornent la reliure du Codex Aureus de Saint-Emmeran; l'autel portatif pit du Roi Arnulf et le Paliotto de Milan; le retable offert, en 1010 environ, par l'empereur Henri II à la cathédrale de Bâle et les portes d'Hildesheim (vers 1015).

A noter en particulier la manière dont, à Visé, la figure s'élève d'un fond uni sur lequel se dessinent les draperies tournantes de la chlamyde. Ces plis se retrouvent dans les œuvres précitées et sur le plat de reliure de Poussay ou le sceau du chapître de Tournai (4).

---

(1) Né en Aquitaine vers 600. Dom Ursmer Berlière, *Monasticon Belge*, t. II. Maredsous, 1928, pp. 68 et s.

(2) M. Laurent, *Christus belliger insignis*, Mélanges Godefroid Kurt, t. II, 1908, p. 103 et suivantes.
P. Mayeur, *Le Christ « Dominus potens in Prelio »* de la *Châsse de Visé*, Revue de l'Art chrétien V. p. 196.
Max Creutz, *Die Golschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes* dans Paul Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler*, Munich, 1923; p. 129, fig. 110.
Notre étude, *Le Trésor et le Mobilier de l'église Saint-Materne*, à Walcourt. Bruxelles, Ballieu, 1938, fig. 7, p. 66.

(3) Notre étude, *A propos de l'ivoire de Genoels-Elderen et des fonts de Tirlemont*, Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire. 1946. pp. 29-49.

(4) L. Fourez.



Photo A.C.L., Bruxelles.

Fig. 2. - Le Christ couronnant saint Hadelin et saint Remacle.

Relief atténué dans la tradition ottonienne. La tête du Sauveur a été retravaillée à l'époque gothique.

Notons encore la manière dont l'orfèvre a représenté:

1) les mains aux doigts fuselés et en crochets du Christ tenant la haste et le livre de Vie que marquent l'Alpha et l'Oméga;
2) la minceur des jambes;
3) la forme du nimbe crucifère;
4) les monstres, foulés par Jésus victorieux;
5) l'encadrement décoré à l'origine de bandes ornées de cuvettes et de rinceaux en partie renouvelés au XIIIe siècle (au bas et à droite dans le haut);
6) une inscription: BELLIGER INSIGNIS TIBI SIC BASILISCUS ET ASPIC SUBDOLUS ATQ(UE) LEO SUBEUNT REX IN CRUCE PASSO (1);
7) Le crétage fait d'un rinceau ajouré de style ottonien.
Le pignon, où figure le Christ couronnant les ss. Hadelin et Remacle, se rattache aussi aux reliefs pré-romans.
On y retrouve la même manière de traiter un sujet, sans pousser le rendu des volumes; les mains; les yeux; le nimbe garni d'une croix gemmée et pâtée.

Remarquons cependant que la figure de Jésus semble avoir été retouchée; on s'explique mal son état de conservation: bien qu'en relief plus fort, elle n'a pas subi les heurts des repoussés atténués qui l'entourent.

Nous reviendrons tantôt sur ce point.

Les historiens d'Art, et notamment Joseph Demarteau, ont remarqué il y a longtemps que les deux pignons dont nous venons de nous occuper différaient par la facture et le style des sujets ornant les longs côtés de la châsse où nous voyons:

I) a) le Songe de saint Hadelin (S. Hadelinus) où figure saint Remacle (S. Remaclus) accompagné d'un moine et des nuées d'où sort une colombe désignée par la main du Père Eternel.
b) Hadelin reçoit des visiteurs devant un sanctuaire à trois nefs doté d'un chœur semi-circulaire.
c) Pépin (2) lui rend visite, escorté de sa garde.

(1) Le texte commence par DNS Potens in Prelio jadis placé à l'autre pignon voir L. HALKIN, *Les Inscriptions Métriques des Fonts de Saint Barthélemy à Liège et de* la *Châsse de saint Hadelin à Visé.* Extrait des Annales du XXIme Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Liège. Poncelet, 1909.
(2) Pépin le Jeune, R.P. DE MOREAU, *Histoire de l'Eglise en Belgique,* t. I, p. 143.



Photo A.C.L., Bruxell

Fig. 3, Sujet 1, a. - Le Songe de saint Hadelin.

Les corps du Maître A 2 les têtes sont du restaurateur B. Inscription gothique de l'artisan C qui travailla également à la colombe dans s entourage de nuées ondulantes (comme on en voit dans les tapisseries d'Angers).

d) Hadelin est à Stavelot et y vient converser avec son ami Remacle qu'il salue respectueusement.

Il saute aux yeux que le premier et le troisième sujets sont de loin inférieurs par les modelés au second et au quatrième (1). Ceux-ci sont égaux en beauté par l'harmonie des gestes et le traitement de la composition et de la draperie.

(1) K.H. Usener, *Reiner von Huy und seine Künstlerische Nachfolge*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VII. Plus d'un chercheur, et entre autres Joseph Demarteau et Joseph Destrée ont indiqué qu'il y avait ici plusieurs mains. Usener devait apporter des précisions à ce sujet. Nous le suivons souvent sauf pour des détails.



Photo A.C.L., Bruxelles.

Fig. 4, sujet 1, b. - Hadelin et trois visiteurs dont il recevra des donations.

emarquer l'arbre, modelé comme sur les fonts de St Barthélémy. Les têtes- en faible ressaut à l'arrière-plan, sont pareilles à celles du triptyque de la Ste Croix à Liège.

On notera également la similitude du tracé des inscriptions; les lettres se suivent verticalement et sont pareilles: S barré de Sanctus; M et L agrémentés de crochets.

Pour la facilité, nous dénommerons l'auteur de ce travail le Maître A.

L'autre long côté présente:

II) e) Hadelin, nouveau Moïse, fait jaillir une source où s'abreuvent des moissonneurs qu'un dur labeur avait assoiffés.

f) Il guérit une femme muette; les deux sujets repris ici sont du même orfèvre A; on remarque cependant que les reliefs y ont relativement plus



Photo A.C.L., Bruxelles

Fig. 5, sujet 1, c. - La Visite du Roi Pépin.

Ce sujet, auquel le Maître A 2 travailla, a été repris très gauchement surtout en ce qui concerne les mains et les visages en faible relief. Le têtes du Roi Pepin, de saint Hadelin et de son compagnon sont du restaurateur B.

souffert; nous y identifierons les mêmes capitales ornées d'un crochet; les lettres s'y suivent aussi verticalement, sauf pour le mot MUTA tracé au-dessus de la femme guérie.

g) Guiza, bien que défunte, tend un gant à saint Hadelin pour attester une donation.

h) Nous assistons aux funérailles du bienheureux. Les deux reliefs offrent aux regards plusieurs personnages semblables à ceux que créa le Maître A; mais d'autres sont d'une facture sommaire; les inscriptions sont toutes ici horizontales en lettres plus grandes et parfois liées.



Photo A.C.L., Bruxelles.

Fig. 6, sujet 1, d. - Hadelin s'incline devant son maître saint Remacle.

ail du Maître A. Les têtes en faible relief derrière le fondateur de l'abbaye de Stavelot sont du genre de celles qui figurent sur le reliquaire du bras de Charlemagne conservé au Louvre.

On pourrait dire qu'il s'agit d'un travail commencé par le chef d'atelier et achevé par un aide que nous désignerons sous le nom de l'artisan A² pour bien indiquer le lien qui existe entre les deux mains.

Si nous revenons maintenant aux reliefs du long côté 1, nous constaterons que les sujets a et c sont beaucoup plus près de la main de l'artisan A² que du Maître A et qu'ils ont subi, surtout le second, des remises en état où se révèlent les interventions d'un troisième et d'un quatrième orfèvres; il suffit de regarder les têtes des personnages; elles sont pareilles entre elles et diffèrent totalement de celles que modela le maître A; le masque du roi Pépin est plaqué sur les restes d'une tête primitive mutilée.



Photo A.C.L., Bruxelles.

Fig. 7, sujet II, E. - Détail du Miracle de la Source.

Travail du Maître A.



Photo A.C.L., Bruxelles.

Fig. 8 : II, f. - Hadelin guérit une femme muette.

Travail du Maître A, ayant souffert de heurts.

D'autre part, le sujet a été restauré à l'époque gothique (voir les lettres qui y rappellent le nom de saint Remacle: un E double, le M et le C; dont la forme est courante aux XIVe et XVe siècles). Citons le chandelier pascal de Tongres de 1372 et le polyptyque de l'Agneau, achevé en 1432.

Il y a donc ici l'intervention d'orfèvres nouveaux; nous désignerons ceux-ci sous le nom de B et C

Il n'est pas impossible que ces artisans aient repris la tête du Christ où nous voyons le Sauveur couronner Hadelin et Remacle.

Si, maintenant, nous nous assignons de retracer l'exécution de la châsse de saint Hadelin, nous dirons que tout indique que celle-ci est due au Maître A, dont l'œuvre y est représentée encore par quatre reliefs, entièrement de sa main et par deux autres sujets auxquels il travailla et qu'acheva un artisan



Photo A.C.L., Bruxelles.

Fig. 9 : II. g. - La Donation confirmée.

Travail commencé par le Maître A, achevé par A2.

moins doué, son élève et son contemporain. Ce secons orfèvre esquissa les deux reliefs restant repris par un troisième et un quatrième artisans.

L'orfèvre A. utilisa de plus dans son travail deux pignons provenant d'une châsse antérieure.

Ces pignons, nous l'avons dit, se rattachent nettement à l'art ottonien; on peut les situer au XI[e] siècle.

La Maître A, par ses compositions et le type de ses personnages, fait penser à Renier et à Godefroid de Huy. Il semble plus près du premier que du second dont il ignore la technique préférée, celle des émaux champlevés.



Photo A.C.L., Bruxelles.

Fig. 10, II, h. - Les Funérailles de saint Hadelin (à droite).

Même travail que le précédent relief II, g. (à gauche).

Si nous tenons note des parentés qu'offre son travail avec la Pala d'Oro du trésor d'Aix-la-Chapelle (1), nous ne croyons pas téméraire de situer son activité principale entre cette œuvre et les Fonts de Saint-Barthelémy (1107-1118).

La châsse de saint Hadelin, par là, reprendrait dans notre histoire de l'art, une place qui lui fut assignée autrefois et qu'elle n'aurait pas dû quitter.

Comte J. de Borchgrave d'Altena

(1) Hermann Schnitzler, *Der Dom zu Aachen*, Düsseldorf, Schwann. 1950, planches 62, 63, 64 et 65 où l'on retrouve une même façon de traiter la chevelure, les yeux, les mains et la draperie. Le relief y est cependant moins accentué: même plus carolingien qu'ottonien. Le Maître A. conçoit déjà ses personnages en ronde bosse et par là se situe à l'aube de la plastique romane.

La Chronologie de l'Église de Hal

Malgré les six ou sept campagnes que l'on distingue dans la construction de l'église St. Martin à Hal, l'édifice fut achevé dans un espace de temps relativement court: environ un siècle et demi, soit, grosso modo, entre 1300 et 1460 ([1]). Seules la sacristie et la lanterne du clocher sont postérieures.

Il est cependant difficile de faire la part exacte de chaque étape du travail. Cela tient avant tout à l'extrême pauvreté des sources écrites dont nous disposons. D'autre part la différence de style entre les parties est parfois si minime que des opinions très divergentes peuvent se défendre à leur sujet avec une égale vraisemblance. Enfin, si le plan, la construction et la décoration de l'église étaient nettement apparentés à d'autres édifices brabançons connus et datés, il serait possible de faire certains rapprochements et de conclure par analogie. Mais l'église de Hal est originale à tel point que les termes de comparaison font quasi totalement défaut. Elle constitue, à vrai dire, un « unicum » dans notre architecture gothique.

C'est là une grosse difficulté, sans doute, mais c'est aussi un motif de plus pour tâcher d'y voir clair.

Un examen récent du monument nous a suggéré quelques points de vue qui peuvent être de nature à fournir, sinon des certitudes, du moins des probabilités suffisantes pour emporter une conviction et pour assigner à l'édifice la place réelle qui lui revient dans l'histoire de l'architecture belge.

L'église actuelle n'est pas la première qui s'est trouvée en cet endroit. S'il faut en croire une ancienne tradition, un oratoire aurait été construit à Hal dès les temps carolingiens. En tous cas une église existait certainement au XIII[e] siècle, car la statue de la Ste Vierge lui fut offerte en 1267 par la Comtesse Alice, au nom de sa mère Mathilde, femme du Comte de Hainaut Florent IV. Le pélerinage lui-même semble cependant être plus ancien et il trouve probablement son origine dans une statuette posée dans une niche

(1) R. Hamman, *Belgische Kunstdenkmäler* (I p. 203-246). München 1923.
J. Possoz, *L'Eglise St. Martin de Hal* (s. date).
A. Thibaut de Maisières, *La chronologie de l'église de Hal*, Bull. S.R. A B. 1937. Bruxelles.
C. Leurs et A. Louis, *De St. Martinus kerk te Halle* (Ars. Belgica t. VI) Antwerpen.

attachée à un arbre, tout comme ce fut le cas à Montaigu, à Foy-notre-Dame et ailleurs. Cet arbre se trouvait derrière l'église, vers le Sud-Est (1).

Quand on a construit le chœur, vers 1400, on en a conservé au moins le tronc, à l'intérieur de la crypte. Sans doute ne l'a-t-on scié au ras du pavement que lorsque les pélerins l'avaient presque entièrement démoli pour en faire des souvenirs (2).

Il est clair que la statue actuelle, qui a 1 m. de hauteur, ne pouvait être attachée à un arbre: elle a donc dû se trouver, dès le début, dans l'église même, ce qui a sans doute déplacé le centre de la dévotion. Une chapelle de la Vierge existait certainement dans l'église en 1335, mais ce n'est pas celle que l'on voit à présent.

Si le chêne se trouvait derrière le chœur, l'église devait être notablement plus courte que l'édifice actuel. Elle était sans doute romane, car une église gothique, même du début du XIIIe siècle, n'aurait pas été reconstruite de sitôt.

Il était, d'autre part, impossible de la réédifier en une seule fois. Il n'y avait alors qu'une église à Hal et le service paroissial, aussi bien que le pélerinage, ne pouvaient être interrompus longtemps. C'est donc, comme dans la plupart des autres villes, par une série de réfections partielles que l'on a dû procéder.

Mais chez la plupart des églises gothiques qui remplacent des sanctuaires plus anciens, (Ste Gudule à Bruxelles, Notre-Dame à Anvers, St. Pierre à Louvain, etc.) tout en procédant par étapes, on s'en est tenu, pour les lignes d'ensemble, au plan dressé par l'architecte primitif. Cela est tellement vrai que parfois on a commencé le travail à la fois à l'Est et à l'Ouest, laissant l'église antérieure intacte entre les deux chantiers aussi longtemps que possible. A Hal il paraît bien qu'il n'y eût jamais de plan d'ensemble. Les diverses parties que nous voyons ont été ajustées l'une à l'autre avec beaucoup d'art, *mais elles relèvent d'inspirations nettement différentes*. La préoccupation dominante des maîtres de l'ouvrage a toujours été de profiter de toutes les parcelles de terrain disponibles, tout en créant un ensemble harmonieux.

Cela n'était pas très facile. Le territoire de la commune de Hal est fort étendu: plus de 2800 hectares. Mais le noyau emmuré de la ville elle-même

---

(1) L'auteur de cet article a retrouvé, en 1919, en présence de M. le Doyen Michiels, la souche de l'arbre. Personne n'en soupçonnait plus l'existence. Le diamètre du tronc est d'environ 70 cm. et le bois est entièrement pulvérisé. C'était probablement un chêne, car un vieux tilleul est d'ordinaire très irrégulier au ras du sol: il s'entourne de racines — contreforts. Or la souche de Hal est sensiblement ronde.

(2) On ne peut perdre de vue que les statues étaient excessivement rares avant le XIIIe siècle et que celles qui existaient ont été, sans doute, l'objet des peus anciens pélerinages.

était extrêmement petit. Le diamètre moyen avait à peine 300 mètres. D'après la coutume générale, l'église était primitivement entourée d'un cimetière. Celui-ci a dû être converti en terrains à bâtir dès une époque très ancienne, probablement au XII[e] siècle (1). Depuis lors des bâtisses enserraient l'église de toutes parts, séparées par des rues très étroites. La grand'place actuelle, qui est peut-être une partie de l'ancien cimetière, est l'une des plus petites du pays. Et encore des maisons et des boutiques se sont nichées plus tard jusque entre les contreforts de la nef. On les a démolies seulement au siècle dernier. Du côté oriental, le chœur butait pour ainsi dire contre les fossés et contre le pont du château.



Photo A.C.L. Bruxelles

Fig. 1. — La Grand'place avec l'église St. Martin à Hal

Tenant compte de ces données, nous pouvons, à présent, passer en revue les diverses parties du monument. De leur analyse et de leur rapprochement, les conclusions chronologiques se dégageront assez facilement.

(1) Le cimetière semble s'être trouvée plus tard sur l'emplacement de l'actuel marché au bétail (Porsoz. op. cit. p. 171).

LE CLOCHER

D'après J. Possoz ([1]) la tour serait la partie la plus récente de l'église et elle ne daterait que de la 2e moitié du XVe siècle. D'après C. Leurs elle est, au contraire ce qu'il y a de plus ancien ([2]). M. L'abbé Thibaut de Maisières est d'avis que le noyau est un reste d'une église antérieure, mais que les quatre tourelles d'angle y furent ajoutées après l'achèvement de la nef ([3]). Reprenons brièvement le problème.

Il semble inutile de décrire le clocher — comme d'ailleurs le reste de l'église — dans tous ses détails. Nous nous contenterons des observations susceptibles d'éclairer la chronologie.

Soulignons d'abord le fait que *l'axe du plan de la tour* ne correspond pas à celui des nefs. Il dévie vers le N. de 2° environ, ce qui produit, au fond du chœur actuel, une différence de près de 1 m. 50. Les architectes du

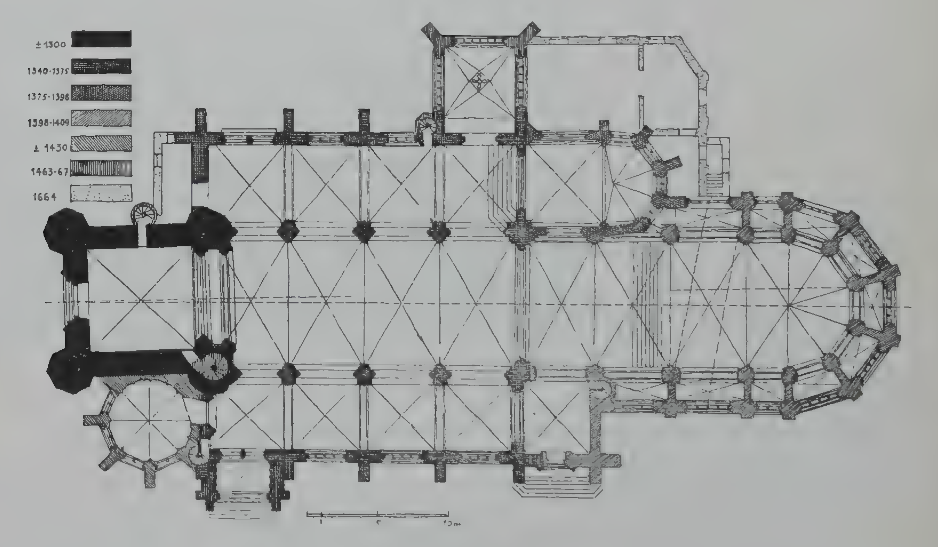


Fig. 2. — Plan terrier de l'église St. Martin à Hal

Moyen-Age n'y regardaient souvent pas de très près en ce qui concerne les raccordements, mais cela se présente rarement pour le raccord du clocher à la nef (fig. 2). On peut en conclure avec assez de vraisemblable que la nef

(2) Op. cit. p. 154.
(3) C. Leurs, *De St. Martinus kerk te Halle*. Ars. Belgica.
(1) Thibaut de Maisières, *Bulletin de la Sté Rle d'Archéologie de Bruxelles* 1931.

de Hal est plus récente que le clocher, d'autant plus que les formes indiquent une différence d'époque. Car le soubassement intérieur de la tour est plus bas de 30 cm. que celui des piliers de la nef et le profil qui le couronne est d'aspect nettement plus archaïque.

Considéré dans son ensemble, le clocher se présente comme un exemplaire presque classique du clocher tournaisien du début du XIVe siècle. On sait que, dès le commencement du XIIIe siècle les clochers et les beffrois de la région scaldisienne se caractérisent par la présence, aux angles, de tourelles cylindriques au lieu des contreforts que l'on rencontre ailleurs. De nombreux exemples en existent encore à Tournai, à Gand, à Bruges, etc. Après le milieu du XIIIe siècle et jusqu'en plein XVIe ces tourelles deviennent polygonales, comme au beffroi de Tournai, à Deynze, Ath, Chièvres, Hérinnes, Saintes, etc. Pour le reste, l'aspect extérieur des trois premiers étages de notre clocher, avec leurs surfaces entièrement nues, interrompues seulement par trois cordons-larmiers, est celui d'un donjon. Les parements ont, malheureusement, perdu leur caractère originel, par suite de la mauvaise restauration effectuée vers1865. Auparavant l'extérieur, tout comme l'intérieur, était bâti en moellons d'arkose provenant de Lembeek ou de Tubize. D'après les rapports de la Commission Rle des Monuments (1) ces parements devaient se trouver en assez mauvais état et l'architecte ne trouva rien de mieux que d'écorcher tout simplement les trois étages inférieurs de la tour et de les revêtir d'une peau nouvelle en assises régulières de pierres de Gobertange, d'un aspect on ne peut plus sec.

Sans doute des considérations « esthétiques » n'ont-elles pas été étrangères à cet acte de vandalisme. Car l'étage supérieur, ajouté au XVe siècle était, bâti en assises régulières de grès brabançon et la différence de matériaux aura choqué le restaurateur, qui a voulu, à tout prix, rétablir une unité factice (2).

L'hypothèse de M. Thibaut, supposant que primitivement la tour ne possédait pas ses quatre tourelles d'angle, ne nous semble défendable ni historiquement ni constructivement.

Peut-on admettre tout d'abord qu'à une tour construite en appareil irrégulier d'arkose au XIIIe siècle, on ait ajouté, au XVe des tourelles dans

---

(1) *Bulletin des Comm. Rles d'art et d'Archéol.*, t. I, p. 298. t. III, p. 501, t. IV, p. 361, t. V, p. 296.

(2) Il avait même projeté d'« embellir » les parois extérieures par des fenestrages décoratifs, raisonnant comme suit : C'est le manque de ressources qui est cause de la pauvreté du style du clocher, construit après les nefs et le chœur beaucoup plus riches. Mais comme nous ne sommes plus si pauvres actuellement, il est de notre devoir de suppléer à cette déficience dans la beauté de l'édifice et de rétablir l'harmonie entre le clocher et le reste de l'église.» Heureusement la Commission Rle a, cette fois, pû mettre un frein à ce zèle intempestif.

le même matériau, alors qu'on en employa d'autres pour l'étage supérieur? D'ailleurs, au lieu de consolider l'édifice, une opération pareille l'aurait considérablement affaibli. Car pour relier les tourelles au massif central, il fallait leur creuser des fondations profondes, ce qui aurait, à coup sûr, troublé l'équilibre. Il fallait ensuite abattre les angles de la tour pour relier les maçonneries nouvelles aux anciennes, ce qu'on ne pouvait faire sans causer des tassements et des crevasses.

Il n'existe d'ailleurs pas la moindre preuve que ce travail coûteux et dangereux aurait jamais été exécuté. M. Thibaut suppose que les deux tourelles du côté de la nef ont été incrustées après l'achèvement de cette dernière et que, de ce fait, les arcades, d'abord complètes, auraient été raccourcies de 1 m. 50. Mais il n'y a aucun doute que les abouts des nervures de la voûte ont été entaillées après coup dans le corps des tourelles préexistantes. Et s'il est vrai que les voûtes pouvaient, sans encombre, s'avancer jusqu'au parement de la tour, les arcades, se trouvant en face de la plus forte saillie des tourelles, devaient nécessairement être plus étroites. M. Thibaut a remarqué encore qu'une porte, actuellement murée, débouchait anciennement de l'escalier à vis de la tour dans le triforium et que donc l'escalier doit être postérieur à ce dernier. Mais il n'a, sans doute, pas contrôlé très soigneusement le fait. Il existe, en effet, une porte à cet endroit, mais son seuil se trouve à 50 cm au dessus du passage du triforium. Il s'agit donc bien d'une adaptation postérieure. On peut se demander encore, si l'escalier à vis actuel n'a été construit qu'au XVe siècle, par où l'on montait primitivement aux étages. Car si un escalier existait on pouvait le laisser. Et encore: si les tourelles datent du XVe siècle, l'escalier leur est contemporain. Pourquoi alors a-t-on bouché cet escalier aussitôt après? La forme actuelle du clocher est donc incontestablement primitive et tournaisienne.

Encore un autre détail : Dans l'angle S.E. on voit la niche où sont conservés les boulets de 1580. Cette niche n'est autre que l'ancienne porte conduisant à l'escalier, condamné lors de la surélévation du clocher, comme il sera dit plus loin. Elle présente les caractères du style du début du XIVe siècle et on ne fera croire à personne qu'elle a été entaillée après coup dans le mur, ce qui aurait été le cas dans l'hypothèse de M. Thibaut.

Entre la tour et la nef une grande arcade en tiers-point, composée de deux rouleaux à redans largement chanfreinés, descend, sans l'intermédiaire de chapiteaux, jusqu'au soubassement. Cette arcade a une hauteur de 11 m.

environ, mais la voûte du clocher qu'elle encadre en a près de 15. Par suite de l'asymetrie du plan, cette arcade est doublée, du côté de la tour, par une moulure en talon qui se perd dans le mur au Nord, tandis qu'en face elle repose sur un culot sculpté en forme de personnage accroupi.

La disposition de l'arcade par rapport à la voûte est tout-à-fait anormale. Partout ailleurs, dans les cas semblables, des arcades pareilles servent de formeret à la voûte et elles ont donc sensiblement la même hauteur. Or ici il existe un mur diaphragme haut de près de 4 mètres entre la tour et le vaisseau.

Mais, en y regardant de plus près, on remarque des traces d'une autre voûte, ayant existé à la hauteur même de l'arcade. L'existence de cette voûte est d'ailleurs prouvée par les traces de deux meurtrières bouchées, clairement visibles sous les formerets de la voûte actuelle. *La voûte primitive a donc été démolie à un moment donné et remplacée par celle que nous voyons.*

Quand et pourquoi a-t-on apporté cette modification? voici notre opinion:

La voûte actuelle repose sur quatre consoles sculptées fort intéressantes. Deux d'entre elles représentent des têtes de roi et de reine couronnées, portant des corbeilles à feuilles d'érable et de vigne. Le prof. Hamman [1] en fixe l'exécution au second quart du XIVe siècle, se basant sur les caractisértiques des coiffures. Nous pouvons ajouter que les touffes de feuilles qui décorent les corbeilles ressemblent à s'y méprendre aux sculptures des chapiteaux les plus anciens des halles de Louvain, datées d'entre 1320 et 1340 et de celle de la chapelle sud de l'église de la Cambre. La voûte remonte donc au plus tard aux environs de 1340. Mais comme elle remplace une voûte antérieure et qu'on ne renouvelle pas généralement les voûtes du jour au lendemain, le *rez-de-chaussée du clocher doit être assez notablement antérieur et on peut le faire remonter jusqu'au début du siècle*. On a nettement l'impression que la tour a été ajoutée à l'église romane, mais avec l'intention de remplacer cette dernière aussitôt que possible.

Quant au motif qui a inspiré la surélévation de la voûte, il a dû être *le désir de percer une grande fenêtre dans la façade principale*, pour éclairer axialement la nef centrale. Les clochers tournaisiens ont généralement le caractère de donjons massifs, très parcimonieusement éclairés. Comme on le montrera bientôt, la première conception de l'église nouvelle de Hal fut celle d'une pseudobasilique, sans lumières superieures. Dans ce genre d'églises

---

(1) HAMMAN, *Belgische Kunstdenkmäler* I, p. 209.

la nef centrale est relativement obscure, particulièrement dans une ville aux rues étroites. Il est donc nécessaire qu'un éclairage axial y vienne de l'ouest. Or la voûte basse de 1300 ne permettait qu'une baie de faible hauteur. Quatre mètres de plus donnaient des posibilités beaucoup plus grandes. Pour être entièrement logique, l'architecte qui a surhaussé la voûte, aurait dû faire la même chose pour l'arcade reliant la tour à la nef. Ne l'a-t-il pas osé? C'est probable, parce que cette arcade porte un mur gros de 25 m de haut. En tous cas, il ne l'a pas fait.

Si donc les documents écrits parlent d'une reconstruction de l'église vers 1340-41, il faut comprendre par là, à notre avis, qu'à la tour existante on a ajouté alors une nouvelle nef, tout en surélevant la voûte du clocher.

Le premier étage du clocher, auquel on accède par un escalier à vis établi contre la paroi N. au XVe siècle, est le seul qui a conservé à peu près ses formes primitives. Il est couvert par une voûte d'ogives encadrée par quatre puissants formerets à double saillie chanfreinée et les angles intérieurs sont remplis par des pans coupés larges de 1 m 50. Les nervures sont soigneusement appareillées mais le profil est simplement chanfreiné. Les moulures des culots dénotent le XIVe siècle, sans qu'on puisse préciser davantage.

Par contre le troisième étage n'a rien gardé, à l'intérieur, de son aspect originel, ayant été profondément remanié lors de la surélévation de la tour. Au début, cet étage contenait le beffroi des cloches et servait de base à la flèche en bois. Il n'y avait donc pas de voûte. Mais quand fut venu le moment où l'on s'est proposé, non seulement de surélever la tour de 10 m., mais encore de la couronner par une flèche en pierres d'au moins 20 m. de haut, toutes les précautions devaient être prises pour assurer la stabilité de l'ensemble, sous cette charge supplémentaire.

Heureusement le bas de la tour était très solide. Les trois murs extérieurs ont une épaisseur moyenne de 1 m 60, sans compter les massives tourelles angulaires.

Mais à l'étage des cloches chaque face était percée de deux grandes ouies de 8 m de haut, terminées en arc brisé et à côtés simplement chanfreinés. Les murs n'avaient plus ici que 1 m 20. Il fallait donc renforcer cet étage. On doubla l'intérieur des parois par des murs de 0.80 m, qui bouchaient naturellement les ouïes, ce qui portait leur épaisseur à près de 2 m. Puis on couvrit l'étage par une solide voûte d'ogives sur formerets.

On n'avait pas encore cependant, tous les apaisements désirables. L'une des quatre tourelles était creusée d'un escalier à vis, ce qui sembla être une cause de faiblesse et on prit le parti radical de bloquer cet escalier par des maçonneries pleines jusqu'au dessus du deuxième étage.

Pour permettre l'ascension du clocher on établit alors la nouvelle tourelle en saillie sur le mur Nord, conduisant jusqu'au premier étage. A partir de là, sur les reins de la voûte inférieure, on éleva un second escalier, enfermé dans une tourelle en briques, jusqu'à l'étage suivant. A partir de là l'ancien escalier fut conservé et on le surhaussa encore d'un étage, en même temps que le corps de la tour.

A l'extérieur, cet étage nouveau est plus richement décoré que les autres et sa modérature est apparentée à celle de la chapelle de Trazegnies, qui date de vers 1465. Il est couvert par une voûte d'ogives de plan octogonal, établie sur quatre trompes d'angle. Il possède donc huit formerets, ce qui explique pourquoi l'étage n'a qu'une seule ouïe sur chaque face, au lieu de deux. A l'intérieur cet étage est moins élevé qu'à l'extérieur. La base octogonale de la flèche est en partie engagée dans le corps du clocher et elle forme une chambre basse octogonale, couverte, elle aussi, d'une voûte d'ogives à huit pans. C'est le système des doubles voûtes, employé dans d'autres tours de premier ordre, comme St. Rombaut de Malines et Notre-Dame d'Anvers. Il y a donc, à l'intérieur du clocher de Hal, cinq voûtes d'ogives superposées, ce qui est tout-à-fait exceptionnel.

Concluons donc que *les trois étages inférieurs de la tour peuvent être datées, dans leurs parties essentielles, du début du XIVe siècle* et qu'ils constituaient un clocher-donjon de caractère franchement tournaisien, couronné, sans doute, comme les autres exemplaires de la même école, par une flèche assez trapue en charpente, entourée de quatre clochetons.

LES NEFS

Comme il a été dit, l'axe de la nef centrale fait un angle de 2° vers le sud, avec celui du clocher. Le vaisseau dans son ensemble est cependant tracé avec point de départ au milieu de la porte principale. Et ce tracé est parfaitement symétrique. Les deux murs des bas-côtés se trouvent chacun à 10.60 m. de l'axe central. Néanmoins celui du Nord mesure en largeur près d'un mètre de plus que son vis-à-vis. Cela, parce que les deux tourelles ne sont pas placées symétriquement. Celle qui contient l'escalier intérieures est, sur toute la hauteur des deux premiers étages, notablement plus épaisse

que sa voisine du Nord. Or les axes des piliers de la nef sont raccordés, non pas au milieu des tourelles, mais à l'extérieur, ce qui fait que celui de la nef centrale se trouve reculé de 50 cm vers le Sud. En somme, la nef centrale ne se trouve donc pas au milieu de l'église.

Observons ensuite que si le clocher a une origine et un caractère b en tournaisiens, il n'en est pas de même de l'église, qui est, dans toutes ses parties, entièrement brabançonne (fig. 3 et 4).

La nef comporte quatre travées, portées sur des piliers composés, de forme assez caractéristique. Ils sont formés par la continuation du profil des arcades, sans l'intermédiaire d'aucun chapiteau. Ces arcades, comme celle qui sépare la nef du clocher, se composent de deux rouleaux, à redans largement chanfreinés. Les piliers prismatiques les plus anciens en date, construits en Brabant, semblent être ceux de Notre-Dame d'Anvers dont le



Photo A.C.L. Bruxelles

Fig. 3. — L'Intérieur de l'église de Hal, à la hauteur du triforium

chœur fut commencé en 1352. Ceux de Hal pourraient être plus anciens encore. Vers la nef les piliers ne portent qu'une triple moulure peu saillante, correspondant à la pointe de trois nervures de voûte compénétrées en tas de charge, mais vers les bas-côtés ils sont renforcés chacun par un pilastre ou contrefort rectangulaire profilé, sur lequel retombe un arc doubleau massif. Cet arc se perd dans le mur des bas-côtés en face du contrefort extérieur, où il retombe, avec les nervures adjacentes, sur de triples culs-de-lampe largement étalés et richement sculptés. Seule la moulure centrale descend jusqu'au niveau du seuil des fenêtres. Une disposition analogue se voit au chœur de l'église de Vilvorde.

Pour le reste les bas-côtés, dont la hauteur sous clef est de 12 m., présentent un aspect normal. Mais le clair-étage de la nef centrale est unique en son genre. D'abord par ses proportions. Alors que, dans la presque totalité des églises gothiques de profil basilical, les bas-côtés ont, tout au plus, la moitié de la hauteur de l'ensemble, nous mesurons ici 12 m jusqu'au triforium et à peine 9 m 50 de là jusqu'au sommet des murs gouttereaux. Ensuite par sa composition architecturale. Le triforium est relativement très haut. Il occupe plus de la moitié de la hauteur et comprend, dans chaque travée, deux arcades jumelées en forme de fenêtre, divisées en trois lumières et décorées de beaux tympans rayonnants, où apparaissent timidement, quelques éléments flamboyants. Les fenêtres supérieures, fort trapues, ont quatre divisions. La première, de part et d'autre, présente la forme d'un triangle curviligne. A l'extérieur chaque travée des bas-côtés est couverte par un pignon brabançon pleinement développé et décoré de trois niches. La charpente en chêne de la nef centrale date de l'époque de la construction et est parfaitement conservée.

Contre le mur de séparation entre la tour et la nef, se voit un dispositif également unique : une large arcade, notablement moins haute que l'arc diaphragme dont il a été question plus haut, porte une espèce de triforium à trois étages, décoré de fenestrages rayonnants dont la zône médiane constitue le retour du triforium proprement dit. Divers auteurs n'ont vu là qu'un motif de décoration, destiné à camoufler la nudité du mur occidental. C'est, à coup sûr, un embellissement, mais là n'a certainement pas été le seul but envisagé. L'objectif principal n'est autre que le désir de gagner de la place et de créer une espèce de triple balcon, pouvant, en cas d'affluence, contenir un nombre respectable de fidèles. Lorsqu'on examine l'intérieur de ces diverses galeries et surtout les escaliers qui les relient, on observe des traces d'usure très avancées.

Dailleurs s'il s'était agi uniquement de décorer le mur, on n'aurait pas obturé une partie de l'arcade diaphragme, mais on l'aurait sans doute encadrée d'une manière élégante. Le balcon inférieur est, du point de vue esthétique, absolument manqué. Et c'est cependant un architecte de talent qui a conçu l'ensemble, car il faut admirer la beauté de la rosace et la manière habile avec laquelle il a camouflé l'asymétrie existant dans le mur. Les deux étages inférieurs sont axés sur l'arcade tandis que la rosace l'est sur les voûtes. A première vue on s'aperçoit à peine du truc. (fig. 4).



Photo A.C.L. Bruxelles

Fig. 4. — La nef de Hal vue vers l'ouest

La chronologie des nefs de Hal n'est pas aisée à établir. Aussi les opinions à son sujet, diffèrent-elles considérablement. Le prof. Leurs considère la nef comme postérieure au chœur ; il y voit le travail d'un maître local achevant tant bien que mal l'œuvre du chœur. Mlle Louis croit les nefs antérieures au chœur ; de même que Mr. Thibaut de Maisières qui en place la construction vers le milieu du XIVe siècle [1].

Reprenons le problème à nouveau :

[1] *Bulletin S.R.A.B.* 1937, p. 26.

Dans ses parties supérieures, l'architecture de la nef présente des analogies indéniables avec celle du chœur, datée des premières années du XVe siècle.

Ainsi les voûtes des deux parties sont conçues et construites exactement de la même manière ; les triforiums sont très apparentés : on voit de part et d'autre des réseaux semblables et des meneaux en calcaire bleu de Feluy-Arquennes, de même profil. Mais alors que ceux du chœur sont finiment ciselés, ceux de la nef sont picotés : ils ne semblent donc pas provenir d'une même campagne, quoique la différence d'âge ne puisse être considérable [1].

Le tracé des fenestrages est, lui aussi, plus évolué vers le flamboyant, au chœur. D'autre part les toitures transversales à pignons, couvrant les bas-côtés, relèvent entièrement du grand gothique brabançon, lequel ne prend son plein essor qu'après le milieu du XIVe siècle. Il faudrait donc, d'après ces indices, dater la nef au plus tôt de vers 1375.

Mais lorsqu'on examine d'autres détails, on arrive à des conclusions quelque peu différentes.

Le profil des grandes arcades est le même que celui de l'arc diaphragme entre la tour et la nef. Ce profil, à redan chanfreiné, se rencontre fréquemment, dans nos régions, dès le début du XIIIe siècle et il est courant dans la première moitié du XIVe. Les chanfreins deviennent seulement de plus en plus grands à mesure que le style avance et parfois, comme à Vilvorde, la dent de loup qui les sépare, disparait. Le grand style brabançon, qui débute, comme on sait, avec le chœur de St. Rombaut et Notre-Dame de Tirlemont, n'emploie plus ce profil, qui se voit encore cependant dans quelques églises retardataires. La forme de ces arcades nous ramène donc, au plus tard, vers le milieu du XIVe siècle. Ensuite les profils des bases et des socles, comparés à ceux du chœur, ont un aspect nettement plus ancien. Les sculptures intérieures, clefs de voûte et culs-de-lampe des bas-côtés ne semblent pas être toutes du même âge. Certaines scènes historiées des consoles inférieures relèvent plutôt de l'art du XVe siècle, tandis que les culots portant les retombées des nervures, avec leurs bouquets de feuillage moelleux et symétriques, nous reportent en plein XIVe. Or, pour la chronologie, ce sont évidemment les plus anciens exemplaires seuls qui entrent en ligne de compte, les autres ayant pû facilement être achevés après coup sur le tas.

---

[1] Cette différence de traitement du calcaire de Feluy-Arquennes s'observe également dans d'autres parties, comme dans les portails et les contreforts.

Il y a encore le portail nord, construit entièrement en pierre de Feluy-Arquennes picotée, qui a une allure générale, des moulures et des sculptures très apparentés à celles des halles de Louvain et à d'autres portes de la première moitié du siècle. On peut ajouter que, pour les bas-côtés, on a employé de préférence les moellons d'arkose, tandis que l'étage est entièrement en bel appareil de grès brabançon.

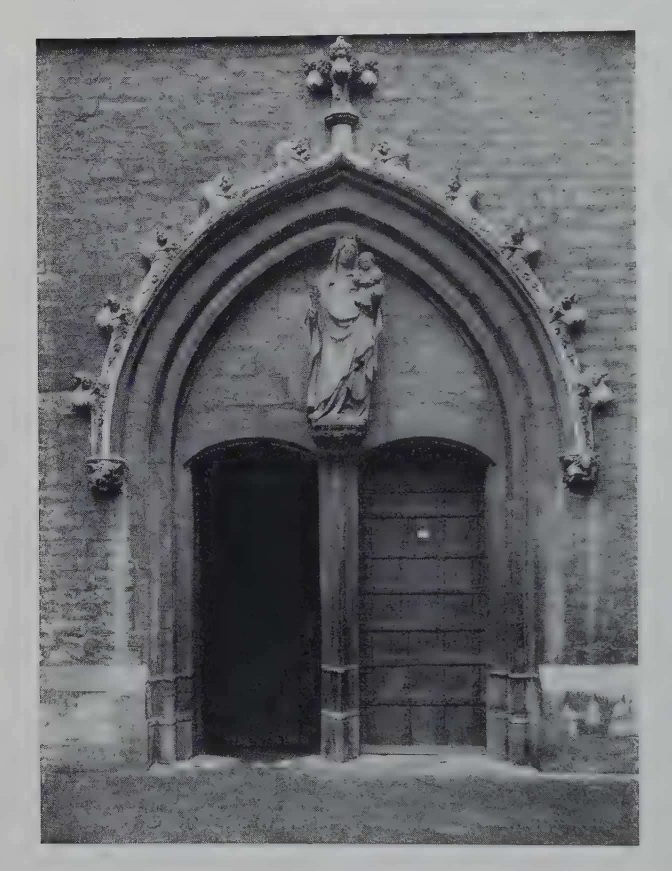


Photo A.C.L. Bruxelles

Fig. 5. — Le portail nord de l'église de Hal

En somme, alors que l'étage appartient incontestablement au grand gothique brabançon, les parties basses relèvent encore du style régional qui s'est constitué à la fin du XIIIe siècle dans le centre du duché et dont l'église du béguinage de Louvain et le chœur Vilvorde sont sans doute les types les plus représentatifs.

Que résulte-t-il de là, sinon *que la nef de Hal a été bâtie en deux campagnes, le bas vers* 1350 *et l'étage supérieur quelque* 25 *ans plus tard* ?

Mais, *dans ce cas, la conception primitive doit avoir été modifiée* dans l'intervalle et la superstructure avait été d'abord prévue différente. On peut se demander quel était le premier projet.

Le vaisseau de l'église a été implanté entre la tour existante, destinée à demeurer en place, et l'ancien chœur roman destiné à disparaître. Il nous parait indubitable que la forme prévue par le premier architecte était celle d'une pseudo-basilique avec nef obscure, mais néanmoins élevée de plusieurs

mètres au dessus des bas-côtés. Ce type était très répandu dans le Brabant au XIVe siècle. L'exemplaire le plus remarquable en est l'église de Vilvorde. Certaines de ces églises, comme celle du béguinage de Diest, portent des berceaux lambrissés en bois, mais d'autres sont couvertes de voûtes en pierre sur leurs trois nefs. Les toitures des bas-côtés sont, en général, des appentis qui s'appuyent contre le sommet des murs gouttereaux sous la corniche de la nef centrale.

Plusieurs indices nous suggèrent que tel fut le type prévu à Hal. Il y a d'abord un argument qui semble péremptoire: c'est la place des anciennes ouïes du clocher. Il n'existe, à notre connaissance, aucune ancienne tour où la toiture de la nef centrale était prévue comme devant obturer des ouïes. Partout, au contraire, la double pente vient mourir contre un étage aveugle, au dessus duquel s'élève celui des cloches.

Or à Hal les ouïes n'ont été bouchées que longtemps après la construction de la nef actuelle et il semble évident que la couverture primitive se trouvait, ou du moins était prévue un étage plus bas, entre le second et le troisième larmier de la tour. L'état actuel est donc le résultat d'une surélévation postérieure. Si l'on suppose, au dessus du sommet des arcades de la nef une zône aveugle d'a peu près trois mètres, ce qui est tout-à-fait normal, le profil de la toiture peut s'inscrire exactement entre les deux cordons précités. Les proportions actuelles du vaisseau sont à ce point anormales que, dans une église conçue dès l'origine comme basilicale, on n'aurait jamais élevé des bas-côtés aussi hauts, tandis que pour une pseudo-basilique, où toute la lumière doit provenir des bas-côtés, cette hauteur s'imposait.

Que la nef prévue était destinée à recevoir des voûtes est chose évidente. La preuve en est dans la robustesse des piliers, lesquels ont même été renforcés vers les bas-côtés par des pilastres solides, portant de lourds doubleaux. En effet, la poussée des nefs basses, plus étroites, ne pouvait suffire à contre-buter celle de la voûte centrale, plus large et plus haute et un déversement devait être évité. Les triples nervures descendant le long des piliers en sont un autre indice et il semble bien que les embryons de chapiteaux qui les couronnent à hauteur du cordon sous le triforium, indiquent le départ prévu des ogives de la voûte.

Il y a autre chose encore : Dans la construction des murs des bas-côtés, n'entre aucune brique. Mais sous les toitures à pignon de ces mêmes bas-côtés, tous les parements non visibles sont en briques à partir du cordon sous le triforium, mais pas en dessous.

Il s'agit donc bien d'une campagne différente, car, dans le sud du duché de Brabant, dont Hal faisait partie géographiquement, l'apparition des briques dans les parties non vues, a lieu durant la première moitié du XIVe siècle.

Voici donc comment nous supposons que les évènements se sont déroulés: Peu de temps après l'achèvement du clocher dans sa première forme, on a démoli l'ancienne nef et commencé la nouvelle. Les murs des bas-côtés et les grandes arcades furent exécutés, et probablement aussi les murs gouttereaux aveugles avec les arcs formerets des voûtes. Il ne restait plus qu'à bander les voûtes elles-mêmes. Mais dans l'entretemps les quêtes et les offrandes des pélérins avaient fait affluer à Hal des ressources abondantes et d'autre part l'ancien style gothique régional cédait la place, petit à petit, à un mode de construire beaucoup plus scientifique et plus riche. Plusieurs belles œuvres civiles et religieuses avaient déjà vu le jour, sous l'influence des premiers maîtres du grand gothique brabançon, comme Jean d'Osy et ses élèves Henri et Jacques de Gobertange. Le chœur de St. Rombaut à Malines, celui de Notre-Dame à Anvers et l'église du Lac à Tirlemont s'achevaient au milieu de l'admiration générale. Les autorités halloises se mirent, sans doute, à regretter la pauvreté relative de leur nouvelle église et ils résolurent, peut être après bien des palabres et des discussions, de rattraper le progrès dans la mesure du possible. Un architecte «moderniste» fut appelé. Mais on était limité par la hauteur de la tour. On pouvait bien monter d'un étage et sacrifier les ouïes existantes du côté est, mais pas davantage. On démolit donc ce qui existait des murs gouttereaux jusqu'aux départ des voûtes: on ancra le tout par un larmier saillant et *on remplaça la formule pseudo-basilicale par une nef à triforium et à lumières supérieures*, tout en ne dépassant pas la hauteur indiquée; ceci permettait, en plus, de se passer d'arcs-boutants, difficiles à établir sur des contreforts assez grèles. Pour la couverture des bas-côtés, d'abord prévue en appentis, on adopta franchement la formule de Tirlemont et de Malines: des toitures transversales fermées par des pignons à trois niches.

Tout cela doit avoir été achevé aux environs de 1375. Il est probable que la nouvelle nef fut voûtée en même temps que ses bas-côtés. La charpente du vaisseau central a certainement été construite avant celle du chœur : la couture entre les deux est très visible.

C'est à cette époque également que l'on établit, contre le mur du clocher, les trois tribunes superposées dont il a été parlé plus haut. La forme des premières fenêtres, en triangle, prouve que ces tribunes faisaient partie du programme.

Quant au célèbre porche Sud-Ouest, avec ses belles sculptures et ses pentures de porte uniques en Belgique, il fait partie du groupe intéressant des porches brabançons du XIVe siècle, dont de beaux exemplaires se voient à Lombeek Notre Dame, à Oplinter, à Tervuren, à Anderlecht, à Léau, à Huldenberg, à Assche et ailleurs. Tout en paraissant de style un peu postérieure à la porte du Nord, celui de Hal a été construit en même temps que le mur contre lequel il s'appuye, car on ne remarque dans ce mur pas la moindre trace de fenêtre bouchée. Au contraire il y reste l'encadrement d'une ouverture rectangulaire permettant au veilleur logeant jadis à l'étage de l'annexe, de surveiller l'intérieur de l'église. (fig. 6)



Photo A.C.L. Bruxelles

Fig. 6. — Le porche Sud de l'église de Hal

On se trouvait donc à Hal, vers 1375, à peu près devant la situation suivante :

1º La tour massive, tournaisienne, couronnée par une flèche en ardoises;

2º Les deux bas-côtés de la nef construits en gothique régional, mais couverts par des pignons brabançons ;

3º L'étage supérieur de la nef centrale en grand gothique brabançon atteignant la corniche du clocher et bouchant les deux ouïes orientales ;

4° un chœur roman, sans doute à chevet plat, derrière lequel passait une rue étroite ;

5° une chapelle de la Vierge dont l'emplacement est incertain, mais qui se trouvait probablement à côté du chœur, à l'emplacement où nous la voyons aujourd'hui.

Il est évident que cette situation n'était pas définitive et qu'il fallait achever la reconstruction totale de l'église.

LA CHAPELLE DE LA VIERGE

Au lieu de commencer directement par le grand chœur, on résolut d'assurer d'abord le service du pélerinage et de donner à la vénérable statue un emplacement digne et définitif. Nous avons dit que le bas-côté Nord est plus large que son pendant. Profitant de cet avantage, l'architecte adapta à ce bas-côté une chapelle, composée d'une travée carrée, couverte par une voûte d'ogives normale et d'une abside représentant en plan un demi-décagone légèrement allongé, avec clef située à l'intérieur, ce qui est une formule très répandue dans nos régions à partir du XIIIe siècle et dont le premier exemplaire se trouve, sans doute, au chœur de Ste Gudule à Bruxelles.



Photo A.C.L. Bruxelles

Fig. 7. — La chapelle de la Vierge à l'église de Hal

Le pavement de cette chapelle est relevé de six marches au dessus de celui de la nef et en dessous se trouvait jadis une espèce de cage voûtée, partiellement dégagée il y a quelques années. On y avait accès par un escalier étroit situé dans l'angle S.E., entre l'abside et le grand chœur.

La chapelle a perdu actuellement beaucoup de sa beauté primitive (fig. 7). La construction de la sacristie en 1664 a obturé le bas de quatre fenêtres, ce qui a rompu complètement l'harmonie et la symetrie de l'ensemble. Pour le reste elle est construite dans un style plus riche que les bas-côtés. Les murs, sous les fenêtres, sont décorés à l'intérieur par une frise d'arcatures brabançonnes à doubles redents, séparés par de beaux écoinçons sculptés, dont la plupart datent de la restauration de 1910-13 mais dont certains exemplaires originaux sont conservés derrière l'autel.

Une fois de plus on n'est pas d'accord sur l'âge de cette chapelle.

Il paraît cependant incontestable qu'elle est postérieure à la nef et antérieure au chœur, tout en étant plus étroitement apparentée à ce dernier. Les arcatures sous les fenêtres et les sculptures sont sensiblement les mêmes dans les deux parties. La chapelle doit cependant être antérieure au chœur, car elle a été conçue sans tenir compte des proportions de ce dernier. Le rythme est différent et la manière de couvrir l'abside, qui relève d'un principe tout autre que celui qu'on trouve au chœur, semble bien dénoter un autre architecte.

Remarquons ensuite que la fenêtre S.E. de l'abside a été certainement ouverte au début : Les barlotières avec leurs trous et leurs clavettes y sont intactes, donc elle a jadis contenu des vitraux et elle a donné jour sur l'extérieur. Sa voisine, au contraire, formant le premier côté du pentagone vers le sud, n'a jamais servi; elle eût, depuis toujours, une fausse fenêtre et ses demi-meneaux sont purement décoratifs, ce qui indique qu'elle était accolée au mur du chœur. La grande arcade de la première travée au sud a eu son arc primitif abaissé lors de la construction du chœur actuel. L'édicule a donc certainement été collé contre le chœur roman. Lors de la construction du chœur actuel, avec ses chapelles entre les contreforts, on fut obligé de condamner la fenêtre sud-est qui est, depuis lors, englobée dans l'une des chapelles latérales, et on cacha le mur sud derrière les deux premières arcades du chœur nouveau, que l'on boucha en vue de la symétrie. Nous avons vu, en 1913, ouvrir à nouveau celle qui s'ouvrait sur l'abside de la chapelle : l'appareil présentait des arrachements, mais pas de traces de contreforts. On peut donc tenir comme acquis que la chapelle de la Vierge a été *construite à côté du chœur ancien, après* 1375, *mais avant* 1398.

Nous sommes, heureusement, mieux renseignés sur la date de la construction de cette partie de l'église. Un texte, retrouvé par un historien local, M. Van de Weghe, rapporte qu'en 1398 on refait une digue du «grand étang» au moyen de la terre provenant des fondations « van den nieuwen chore ». Et d'autre part, si en 1409 on place dans l'une des chapelles rayonnantes un nouveau tabernacle, c'est que le chœur a été exécuté entre ces deux dates. La consécration de l'église en la même année par l'évêque Pierre d'Ailly, confirme le fait.

Le magnifique chœur de Hal a été décrit à plus d'une reprise et il est inutile d'en refaire une étude détaillée. Mais il y a certains détails sur lesquels l'attention n'a pas été attirée suffisamment et qui ont leur importance.

D'abord en ce qui concerne le plan. Celui-ci comporte trois travées barlongues, de profondeur sensiblement égale à celles de la nef, mais un peu plus larges. Le chevet est d'une conception tout-a-fait différente de cellui de la chapelle mariale. Il se compose d'une demi-travée sexpartite et de cinq côtés d'un décagone régulier très exactement tracé, ce qui produit, à première vue, l'illusion de sept côtés d'un dodécagone. C'est le plan



Photo A.C.L. Bruxelles

Fig. 8. — Extérieur du chœur de Hal

adopté généralement dès le XIIe siècle en Champagne, et dont les exemples ne manquent pas en Brabant au XIVe siècle (Aarschot, Oplinter, etc.).

Ce qui caractérise surtout le chœur de Hal, c'est que ses contreforts ne sont pas saillants à l'extérieur, mais englobés dans l'espace intérieur jusqu'à la hauteur des bas-côtés de la nef, marqués à peine au dehors par des bandes murales peu saillantes. Entre ces contreforts sont insérées sept chapelles rayonnantes de forme trapézoïdale, couvertes de voûtes d'ogives. C'est là encore, indubitablement une manifestation du besoin de place. Un véritable déambulatoire à chapelles eût été plus pratique, mais le manque d'espace s'y opposait radicalement. On a obtenu le maximum possible en créant ces chapelles. Plusieurs auteurs ont parlé du « déambulatoire réduit », de Hal. Actuellement il existe, en effet, un étroit passage à travers le bas des premiers contreforts et il n'y a plus que trois chapelles proprement dites. Mais cette disposition date de l'époque où les Jésuites ont élevé dans le fond du chœur l'énorme portique d'autel en bois marbré dans lequel on plaçait chaque année la statue, depuis la procession de la Pentecôte jusqu'à celle de Septembre. Alors, pour permettre aux pélerins d'effectuer les trois tours d'usage, on a percé certains contreforts jusqu'à la hauteur des arcatures. Ce travail a été proprement fait, mais les traces se voient encore très clairement. Il s'agissait donc bien primitivement d'une série de chapelles destinées à contenir des autels, ainsi que le tabernacle à double face. Une autre église belge présente une disposition analogue, c'est l'ancienne église St. Jean à Diest; mais là les chapelles occupent toute la hauteur et elles sont moins profondes (fig. 8).

Remarquons ensuite que le chevet du chœur est surélevé de huit marches et qu'il repose sur une belle crypte. Une crypte gothique est une chose très rare. Les quelques exemplaires qui existent n'ont qu'un but purement architectonique. On les voit presque exclusivement là où le chœur se trouve sur une déclivité du sol ou sur un fossé de remparts. Pourquoi en a-t-on fait une à Hal? Egalement dans un but utilitaire: pour gagner de la place à tout prix. Le chœur roman, comme nous l'avons dit, ne devait guère avoir qu'une dizaine de mètres de long et derrière son chevet plat passait une ruelle à côté de laquelle croissait l'arbre de la Vierge. Quelques pas plus loin c'était le fossé du château avec son pont d'accès. La ruelle en question était empruntée par les pélerins pour faire leurs dévotions. Mais la construction du chœur gothique, qui devait s'avancer jusque tout près du fossé, ne pouvait supprimer cette servitude. Il n'y avait qu'un seul moyen de surmonter la difficulté, c'était de laisser la rue où elle était, mais de la faire passer en dessous

du chœur. C'est ce qu'on fit en l'on ne modifia même pas le tracé du chemin, lequel passe en biais derrière la chapelle de la Vierge, pour aboutir près du portail S.E. Cela fut exécuté sous forme d'un tunnel, d'environ 3 m de large, couvert par une voûte en berceau en anse de panier. Le tracé en biais a obligé le maître de l'œuvre à planter l'un des contreforts du chœur avec toute sa superstructure, sur les reins de la voûte. Ce tunnel, dont les pavés anciens sont toujours en place, était encore en usage en 1885 [1]. (fig. 2)

L'existence du tunnel entrainaît naturellement la surélévation du fond du chœur, et donc de l'abside. Cette dernière repose sur la crypte attenante au tunnel et qui épouse exactement la forme de l'abside avec ses chapelles. (fig. 9)

Elle est portée, au centre, par un pilier massif en calcaire bleu, duquel rayonne une gerbe de nervures portant une voûte surbaissée en étoile. L'architecture de cette crypte est très soignée, même l'ornementation sculpturale n'y est pas oubliée: elle doit avoir été destinée à un usage assez noble. Il n'y a pas de traces d'un autel, mais l'arbre de la Vierge y a



Photo A.C.L. Bruxelles

Fig. 9. — Le pilier central de la crypte de Hal

[1] L'auteur de ces lignes se rappelle vaguement y avoir passé dans sa prime jeunesse ou du moins l'avoir vu.
Le château de Hal a été désaffecté en 1812, mais les abords ne semblent pas avoir été aménagés de suite après.

été conservé jusqu'à sa disparition. Plus tard elle est devenue un simple débarras et elle fut subdivisée par des murs en briques.

Quant au chœur lui-même, il constitue l'une des plus remarquables réalisations du grand gothique brabançon, contemporain à peu près exact du chœur de Notre Dame du Sablon à Bruxelles. Il est cependant, à bien des égards, unique en son espèce. Cela tient en grande partie à la nécessité où se trouvait l'architecte, de relier constructivement et esthétiquement le chœur à la nef préexistante. Il fallait, en effet, suivre les grandes lignes du vaisseau, sous peine de rompre l'unité. La division en deux étages, indiquée par la nef, fut maintenue, mais vu la surélevation d'une partie du chœur, on surhaussa encore légèrement les arcades, qui reçurent maintenant un profil beaucoup plus riche qu'à la nef. Les écoinçons entre les grandes arcades et le triforium furent réduits au minimum : le cordon de base du triforium est tangent au sommet des arcades. A Anvers et à Malines les architectes avaient déjà décoré les écoinçons par des fenestrages aveugles qui sont une caractéristique bien brabançonne. L'architecte de Hal les imita, de façon élégante, par des combinaisons de cercles, de trilobes et de soufflets.

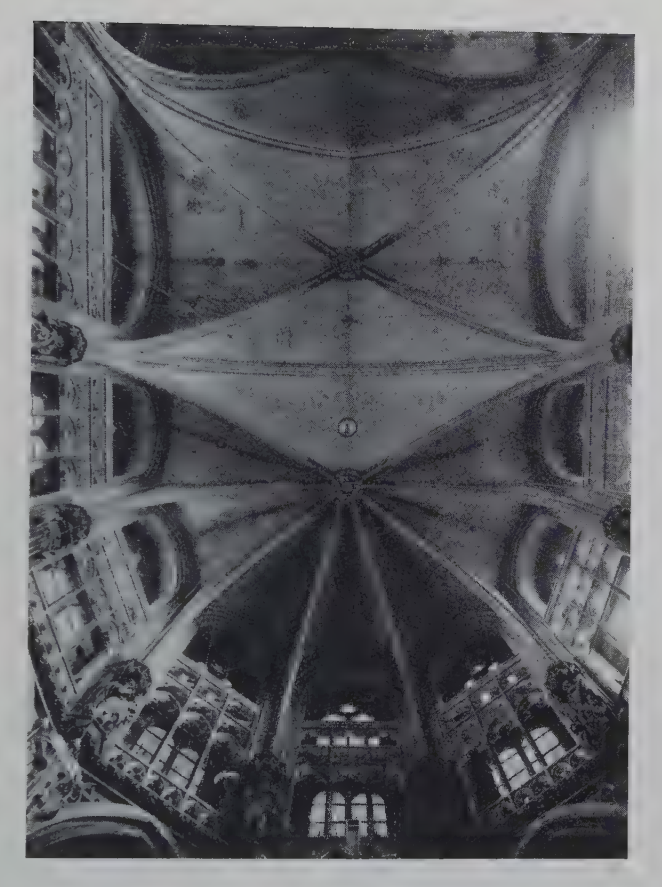


Photo A.C.L. Bruxelles

Fig. 10. — Les voûtes et le triforium de chœur de Hal

La voûte du chœur a exactement la hauteur de celle de la nef et le tracé des nervures est quasi identique. Néanmoins on voit parfaitement qu'elle est postérieure et qu'elle a été adaptée après coup à l'arcade triomphale qui sépare les deux parties. Car alors qu'à la nef, les nervures s'y ajustent d'une manière tout-à-fait naturelle, on a été obligé, du côté du chœur, d'entailler et d'amputer plusieurs moulures afin de pouvoir trouver une assiette aux nervures.

Pour la superstructure, les autres chœurs brabançons exécutés déjà en 1400, ne pouvaient inspirer l'architecte de Hal, qui ne disposait pas de la hauteur nécessaire pour exécuter un programme normal comprenant un triforium et de grandes fenêtres supérieures. Le système employé à la nef n'était pas praticable non plus, à cause des travées tournantes. En fait, la disposition des chapelles entre les contreforts l'obligeaient à chercher une solution inédite. A notre connaissance, elle ut unique. On a parlé d'une imitation du chœur de St. Ouen à Rouen. C'est absolument à tort et cela ne repose que sur une ressemblance tout-à-fait superficielle. Le chœur de Hal n'est ni plus ni moins inspiré de modèles français que tous ses congénères du XVe siècle. Voici comment le maître résolut le problème :

Les chapelles rayonnantes et latérales se terminaient par des voûtes d'ogives à la hauteur des grandes arcades. Il les couvrit à l'extérieur par une plate-forme, établie sur un demi-berceau entourant tout le chœur et bordé par un garde-corps flamboyant, laissant un passage devant les contreforts. Si l'architecte avait conçu un triforium de hauteur normale, les fenêtres supérieures auraient été ridiculement petites. Supprimer le triforium, comme on l'avait fait déjà à Notre-Dame d'Anvers et se contenter d'une coursière intérieure, ne cadrait pas du tout avec le caractère de la nef et aurait paru trop simple, alors qu'on pouvait et qu'on voulait voguer toutes voiles dehors. L'architecte prit alors le parti de conserver les deux éléments essentiels, triforium et fenêtres, mais au lieu de les placer l'un au dessus de l'autre, *il les disposa l'un derrière l'autre*. Dans toutes les églises brabançonnes normales, le fenestrage des baies supérieures se trouve dans le plan intérieur des murs gouttereaux et il forme la continuation des meneaux du triforium : la coursière supérieure y est donc à l'extérieur. A Hal le triforium est à la place normale, mais le passage qui le couronne se trouve à l'intérieur, la fenêtre étant reculée jusque près du parement extérieur. Ainsi le fond éclairé du triforium et la fenêtre proprement dite sont inscrits dans une seule baie et, à l'extérieur on ne se doute même pas de l'existence d'un triforium. Cela

n'a d'ailleurs, aucune importance esthétique, le triforium étant un ornement purement intérieur.

Lorsqu'on voit la solution ainsi réalisée, on la trouve logique et élémentaire, mais il fallait la trouver, et elle révèle la présence d'un maître de tout premier ordre. Même dans les églises les plus parfaites du haut gothique brabançon, sans en excepter l'admirable Saint-Pierre de Louvain, on découvre des détails faibles et des hésitations. Nous n'avons pas encore découvert un seul défaut, soit constructif, soit esthétique, au chœur de Hal qui est un pur chef-d'œuvre, même sans tenir compte de ses superbes sculptures. Le chercheur qui découvrira dans un document d'archives, le nom de son architecte, aura bien mérité de notre histoire de l'art. Car c'est en vain que l'on cherche d'autres œuvres qui puissent lui être attribuées et il est cependant évident que le chœur de Hal n'est pas un coup d'essai!

Il peut encore être intéressant de noter que, dans la construction, on a fait usage, pour les parties basses, de pierres grises de Vilvorde; pour le haut du grès jaunâtre de Grimbergen et pour les éléments exposés à la fatigue, de calcaire d'Arquennes.

LE BAPTISTERE

En 1409 l'église de Hal était donc virtuellement terminée, Cela n'empêche que, dans le courant du XVe siècle, on y ajouta encore certaines annexes, tirant parti de quelques recoins disponibles. Ce fut tout d'abord le cas pour la belle chapelle baptismale que l'on enserra dans l'angle formé par la tour et le porche sud-Ouest. Le baptistère, est en plan, un octogone parfait, très élégant, surtout à l'intérieur. La cuve baptismale en laiton fut certainement conçue pour l'emplacement où elle se trouve encore. Or, comme elle a été fondue en 1446, on peut supposer que l'édicule était déjà achevé quelque temps auparavant. Dans ces conditions il n'est pas exclu que son auteur soit le même que celui du chœur: il fait preuve de la même maîtrise et les formes décoratives des deux parties se ressemblent étonnamment. (fig. 1)

LA CHAPELLE DE TRAZEGNIES

Enfin, vers 1463-67, on trouva encore moyen d'ajouter une dernière chapelle, qui fut fondée par le marquis de Trazegnies, avec l'intention d'y faire célébrer deux messes par semaine.

Mais ce ne dut pas être sans peine, car il ne restait vraiment plus de place. On dut prendre un parti héroïque: celui de surélever la chapelle sur quatre arcades en anse de panier, de manière à permettre aux pélerins et aux passants de circuler en dessous. Une tourelle d'escalier, actuellement condamnée, conduisait, de l'intérieur du bas-côté nord, d'une part à l'oratoire établi à l'étage et d'autre part au jubé de la chapelle Notre-Dame. Le pavement ne fut abaissé à son niveau actuel que lors de la construction des sacristies: les élégantes proportions de l'édicule s'en sont trouvées radicalement perturbées.

Le style de la chapelle de Trazegnies est très riche: comme nous l'avons déjà dit, il n'est pas sans analogie avec celui de l'étage supérieur du clocher, dont on peut fixer l'exécution vers la même époque.

Quant à la flèche ajourée de la tour, disparue au XVIIIe siècle et qui était construite en calcaire bleu, elle ne peut remonter plus haut que le début du XVIe siècle, la modénature des parties subsistantes le montre à l'évidence.

CONCLUSION

Voilà, dans ses lignes essentielles, ce que l'analyse architecturale nous révèle concernant l'église St. Martin à Hal. Tout n'y est pas également certain, mais en attendant que d'éventuelles découvertes dans les archives nous en disent davantage, nous pensons pouvoir y trouver une base suffisamment solide pour assigner au monument sa place dans notre histoire de l'architecture.

Malgré une unité esthétique incontestable, l'église de Hal est cependant une agglomération de parties de tendances diverses et qui ont été conçues par plusieurs maîtres différents. Nous y trouvons :

1° Le *clocher*, franchement *tournaisien*, dont les trois étages inférieurs datent du début du XIVe siècle et dont l'étage des cloches est de la 2e moitié du XVe. Il était jadis couronné par une flèche ajourée, apparentée à celle de Ste Gertrude à Louvain et construite vers la fin du premier quart du XVIe siècle.

2° Les *bas-côtés*, appartenant à un projet d'église conçu dans le style brabançon régional: très probablement une *pseudo-basilique*, commencée vers 1340.

3° La *haute nef*, ainsi que les couvertures des bas-côtés, exécutées dans le grand gothique brabançon vers 1375.

4º La *chapelle de la Vierge*, élevée dans le même style entre les nouveaux bas-côtés et le chœur ancien, aux environs de 1380-85.

5º Le *chœur*, avec sa crypte, daté d'entre 1398 et 1409; lequel, tout en étant, sous bien des rapports, un exemplaire unique, constitue néanmoins l'un des chefs-d'œuvre du gothique brabançon dans sa pleine maturité, non seulement par son architecture mais également par sa superbe ornementation sculptée.

6º La *chapelle baptismale* octogonale, construite aux environs de 1430-40, qui participe aux mérites du chœur.

7º La *chapelle de Trazegnies*, très riche exemplaire du style brabançon de la 2e moitié du XVe siècle (1463-67).

R. Lemaire

Nouvelles Œuvres de Jean van Hemessen

On s'est trop attaché à ne considérer comme artistes représentatifs de la Renaissance flamande que les italianisants qui s'évertuaient, vainement d'ailleurs, à conquérir le style des grands maîtres de la Renaissance italienne.

Au XVI[e] siècle, le vrai renouveau en Flandre naîtra des efforts des artistes restés autochtones, efforts qui trouveront leur apogée dans l'œuvre de Pierre Bruegel l'Ancien.

Jean van Hemessen fut un excellent prédécesseur de ce grand artiste. On connaît de lui une quinzaine d'importants tableaux, signés et datés de 1534 à 1556, et plusieurs autres peuvent lui être attribués par comparaison de style.

Il traite souvent des sujets religieux; quelques-uns, il les répète plus d'une fois : Suzanne et les Vieillards, Isaac bénissant Jacob, La Vocation de saint Matthieu, L'Enfant Prodigue, Le Christ chassant les marchands du Temple, Saint Jérôme. Mais une tendance habituelle de son esprit le pousse au réalisme le plus franc, et, à force de transposer les sujets religieux dans la réalité actuelle, l'artiste les banalise, les dépouille de leur caractère religieux. La vertueuse Suzanne surprise par les vieillards devient la représentation d'un beau nu encadré de deux visages concupiscents. L'émouvante parabole biblique de l'Enfant Prodigue, réduite à la scène où le jeune homme dilapide son patrimoine dans la débauche d'une taverne, devient un simple sujet de genre. Saint Jérôme n'est plus qu'un vieillard méditant dans un cabinet d'étude.

Une deuxième tendance très caractéristique de l'esprit de l'artiste est son souci de représenter les principaux personnages au premier plan, comme se profilant, grandeur nature, sur un écran tendu au cadre du tableau. Ceci est poussé à un tel point que, dans *Le Christ aux Outrages*, de Schleissheim, signé et daté de 1544, le peintre présente les bourreaux, de part et d'autre de la figure du Christ, sur le même plan que cette dernière, en étageant les visages les uns au-dessus des autres. Il n'existe d'autre espace que celui que construisent les figures elles-mêmes. Pour constater à quelles audaces mène ce procédé, il suffit de jeter un regard sur *Isaac bénissant Jacob*, de la

Pinacothèque de Munich. Le geste du vieil Isaac projette son corps en avant, presque hors du plan du tableau et force est à l'artiste de soutenir cette figure par les formes solides de l'adolescent et de la mère peintes en tons clairs et en ombres foncées, au premier plan.

Un artiste, dominé ainsi par le souci de l'expression du réel et celui de la présentation vive, n'est décidément pas un italianisant, comme on l'a prétendu.

Il le paraît moins encore, lorsqu'on constate comment il accuse fermement le volume des objets représentés. Il recherche les formes cubiques, cylindriques ou sphériques. Dans le modelage des carnations il use le plus souvent d'un rouge brique pour les clairs et d'un brun ferme pour les ombres; mais les passages de la lumière à l'ombre n'ont rien de la douceur du clair-obscur de Léonard de Vinci: les oppositions ont la vigueur qu'on peut attendre d'un artiste aussi audacieux.

Le problème de l'espace le préoccupe autant que celui du volume et de l'éclairage. A ne considérer que les œuvres signées ou dûment documentées, on constate que l'artiste crée principalement l'espace par le modelé des figures qui prennent solidement corps dans le milieu environnant. Mais il le crée aussi par la diversité des directions données aux figures, à leurs troncs, têtes et membres.

Les œuvres que nous faisons connaître ici confirment ces caractères. Nous attirons d'abord l'attention sur une *Suzanne et Vieillards* (bois, 140 × 75cm). tableau signé et daté: « Jo van Hemmsen, 1543 », qui se trouve dans la collection du Dr. Franco de Cesare, de Barcelone. Le sens prononcé du volume y est fermement exprimé dans le nu de la femme, par des ombres profondes faisant opposition avec les clairs. L'espace est presque exclusivement marqué par ce volume, et très peu par les tonalités sombres des deux figures secondaires.

De la même valeur picturale est le *Saint Jérôme* (bois, 99 × 99 cm), de Hampton Court, déjà mentionné par M.J. Friedlander. Nous avons pu lire, en haut à gauche: « Joannes de Hemessen pingebat 1545 ». Ici également, le nu un peu outrancier est amené au bord du tableau et le modelé en est poussé avec vigueur. Remarquons en passant que le paysage du fond est conçu et exécuté comme celui du *Repas Champêtre* du Monogrammiste de Brunswick, au musée de Brunswick (1).

(1) Le tableau paraît être celui qui est cité dans la liste de la vente par le Commonwealth des œuvres de Charles I : « N° 784, A St. Naked a writing to Turbridge, 30th April 1650 » et reparaissant dans le catalogue de la collection de James II : « N° 822, Quentin Matsys, St. Jerome with a lion by him ». Voir Sir Lionel Cust, « Pictures at the Royal Collections ». Londres, 1911, pp. 41-42.

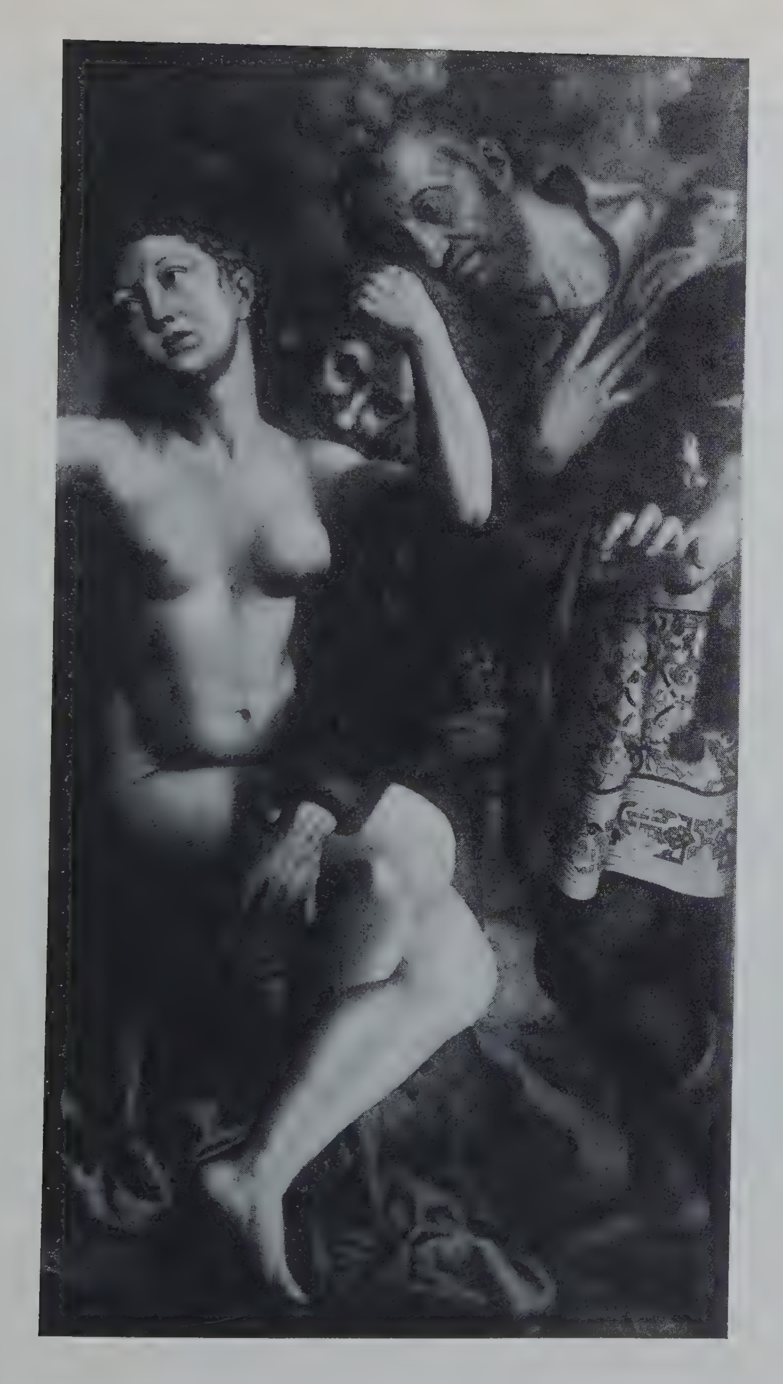


Fig. 1. — *Jean van Hemessen.* — Suzanne et les Vieillards
(Bois, 140 × 75)
Coll. Dr. Franco de Cesare, Barcelone

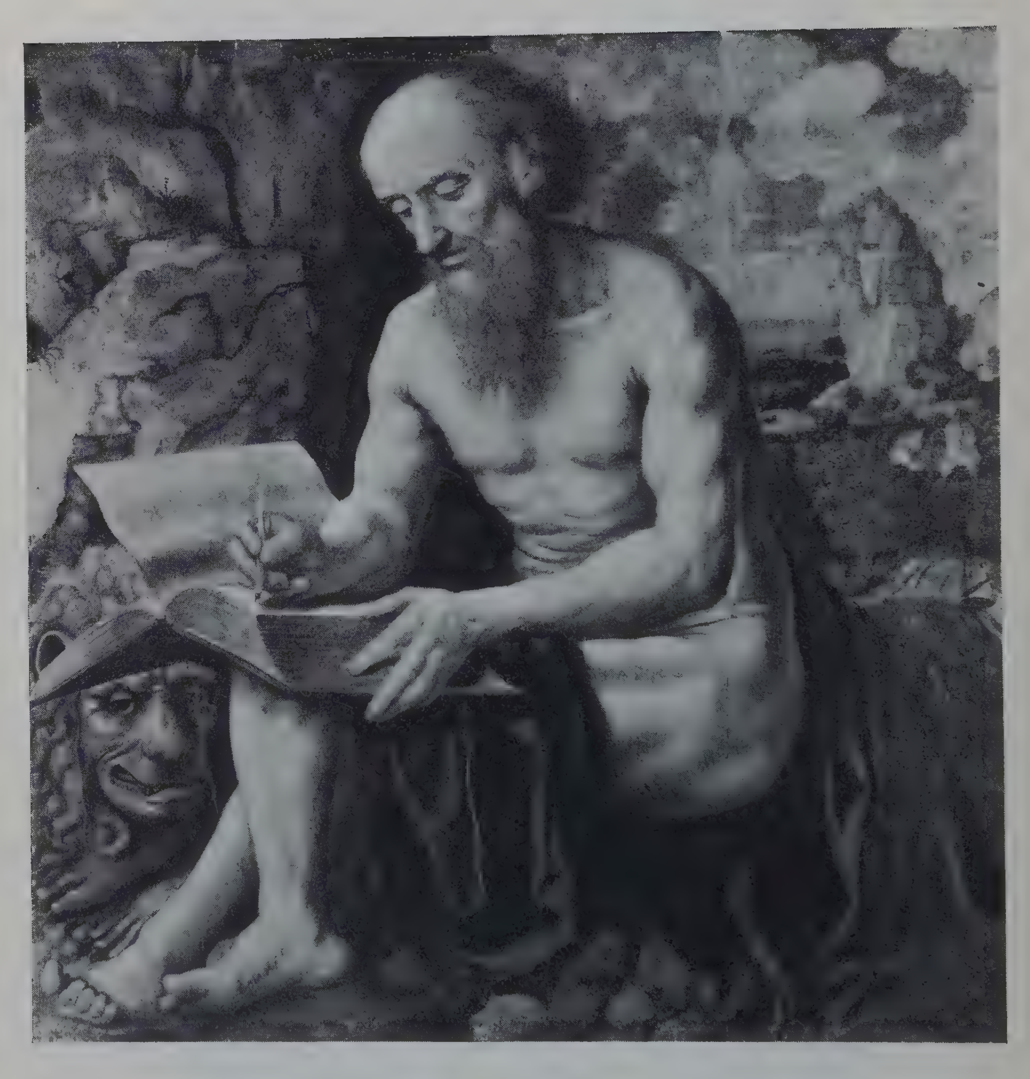


Fig. 2. — *Jean van Hemessen.* — Saint Jérôme *(Bois, 99×99 cm.)*

Hampton Court, Collection Royale

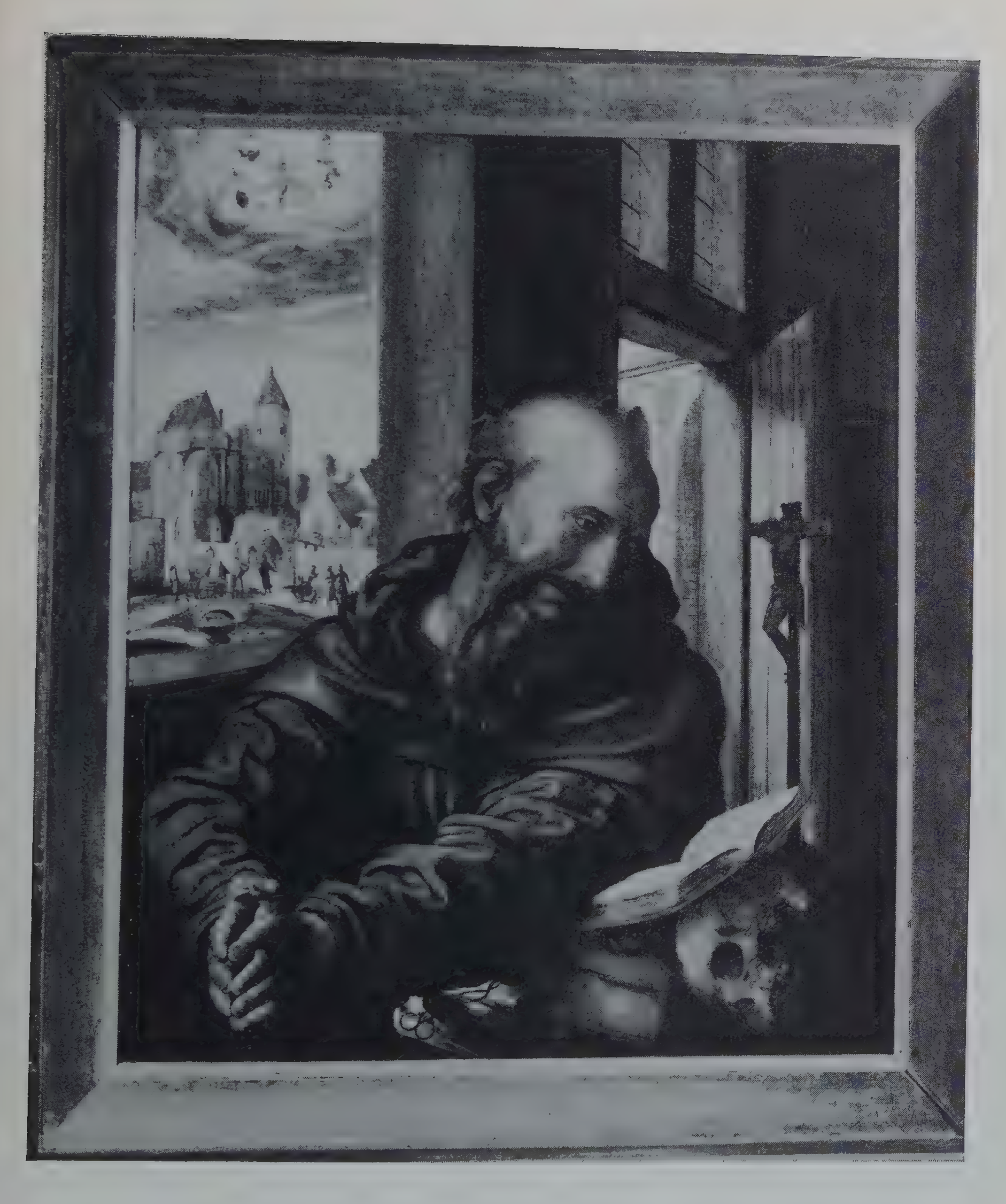


Fig. 3. — *Jean van Hemessen* — Saint Jérôme *(Bois, 101,5×56 cm.)*

Bruxelles Collection privée

Toujours de la même veine est un *Saint Jérôme* (bois, 101,5×56 cm), actuellement dans une collection privée de Bruxelles. L'œuvre est signée: « Joes de Hemessen pinxit ». Ici les mains se projettent en avant en un raccourci audacieux. Le modelé de la tête du saint offre une solidité qu'on retrouve dans le crâne décharné qui soutient le livre ouvert devant lui. Les vêtements sont peints en un rouge vigoureux où les lumières et les ombres offrent un impressionnant jeu de couleurs. A travers la baie, on distingue des voyageurs, amenés par des dromadaires et qu'accueillent des moines hospitaliers, à l'entrée d'un monastère aux allures de château-fort.

Par comparaison de style avec ce *Saint Jérôme* signé, nous pouvons aussi attribuer à cet artiste le tableau *La Parabole du Débiteur sans merci*, appartenant à la collection du Dr. Paul Drey, de New-York (bois, 84×153 cm). On y voit la très rare reproduction de la parabole racontée dans l'évangile de saint Matthieu (chap. XVIII, v. 23-35) concernant le débiteur qui se fait remettre sa dette, par après fait jeter en prison un autre débiteur à lui, et



Fig. 4. — *Jean van Hemessen.* — La Parabole du Débiteur sans merci
(Bois, 84×153 cm.)

New-York, Collection Dr. Paul Drey

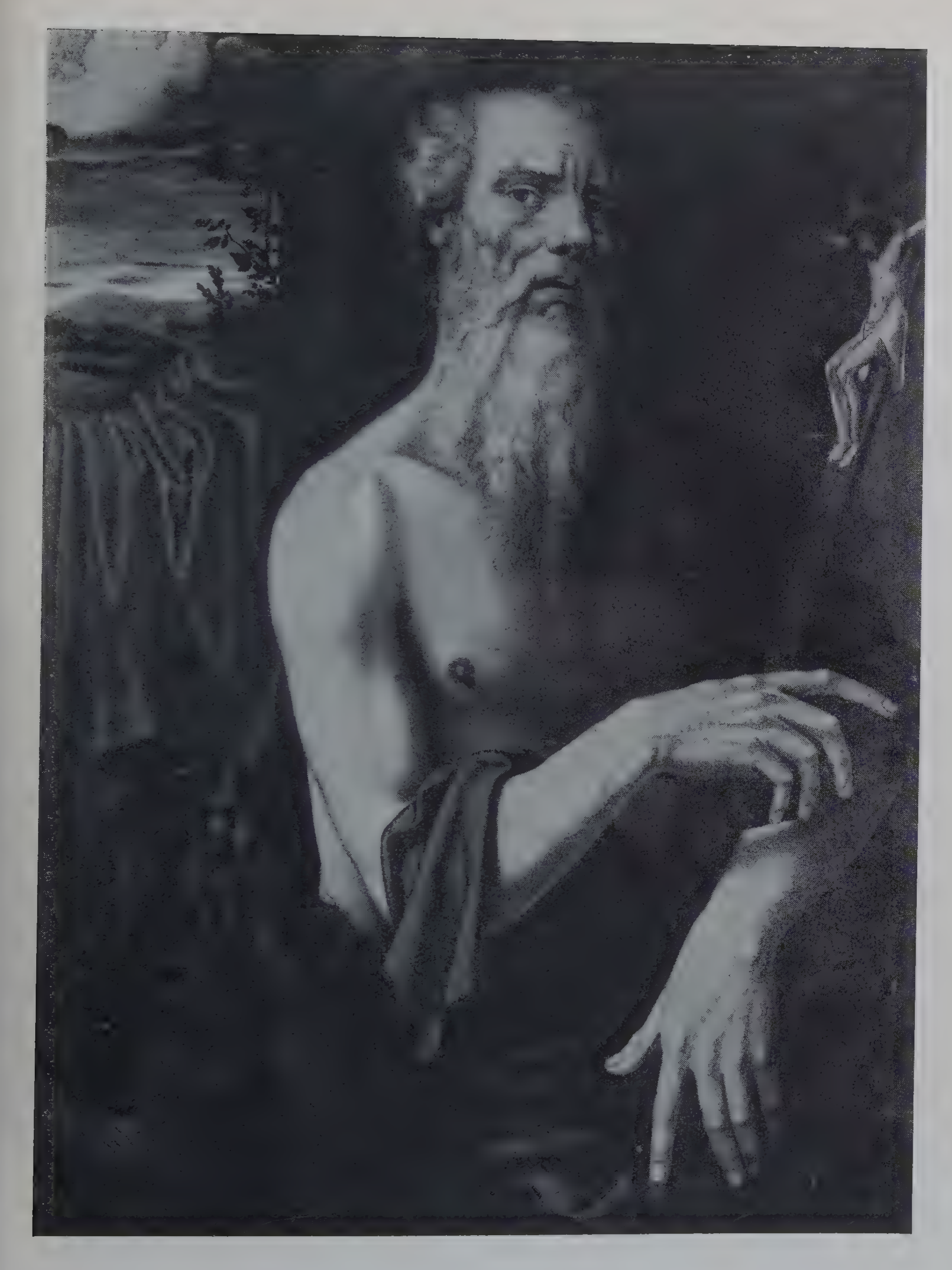


Fig. 5. — *Jean van Hemessen.* — Saint Jérôme *(Bois, 86×64 cm.)*

Anvers, Musée Mayer van den Bergh



Fig. 6. — *Jean van Hemessen.* — La Nativité *(Bois, 63,5×87.5)*

Rouen, Musée des Beaux-Arts

se fait définitivement condamner par le roi. On y voit les mêmes manches froissées, les mêmes raccourcis, la même recherche de modelé ferme, et, de nouveau, à l'arrière-plan, une petite scène, qui cette fois-ci se rapporte au récit : la mise en prison du débiteur.

Un autre *Saint Jérôme* (bois, 86 × 64 cm) figure au Musée Mayer van den Bergh, d'Anvers. Le tableau y porte le nom d'Ambroise Benson ; encore récemment il parut sous cette attribution à l'exposition Gérard David, à Bruges, en 1949, nº 44, d'après M.J. Friedlaender, t. XI nº 272.Le souci de véracité, le modelé ferme, la carnation rosée, les vêtements rouges aux plis fermes et même le paysage du fond nous semblent indiquer nettement l'esprit et la facture de van Hemessen.

Toujours du même artiste, nous paraît un tableau de valeur: *La Nativité*, (bois, 63,5 × 87,5 cm.) de longue date attribué à un van Heussen, au Musée des Beaux-Arts de Rouen, et devant lequel on a prononcé le nom de Pierre Aertsen (1). On y voit le sens du volume, les plis multiples, le coloris solide, sur lesquels nous avons suffisamment insisté.

Au musée archidiocésain d'Esztergom en Hongrie, nous avons eu l'occasion d'examiner, il y a quelques années, un tableau très expressif, de même style, *Le Christ portant la Croix*. Nous avons pu y distinguer la signature et la date: « Johannes de Hemessen pingebat 1553 ». Le coloris sonore est celui des dernières œuvres du maître et, ici également, les figures principales, solidement établies, remplissent le premier plan. Cette œuvre se rapproche surtout du *Christ portant la Croix*, datée de 1540, du musée de Linz.

La dernière œuvre signée et datée de l'artiste est *Le Christ chassant les Marchands du Temple* (bois, 171 × 224 cm), de 1556, au musée de Nancy. Elle est mentionnée par M. J. Friedländer. Comparativement aux meilleurs tableaux du maître, l'exécution en est lourde et le coloris terne. Les carnations sont moins rosées et passent, sans teinte intermédiaire, du clair à l'ombre brune. La couleur des vêtements est également moins choisie : si l'on y trouve des vermillons fermes, on y voit, dans la robe du Christ, un violet à lumières blanches d'un médiocre effet. La composition cahotique semble indiquer que le peintre n'a plus une parfaite maîtrise de son imagination. Sa tendance à établir ses masses au premier plan l'a incité à construire cette composition

(1) M. Robert Genaille, dans *Arts*, Paris, du 17 septembre 1948, attribue ce tableau à Pierre Aertsen, par comparaison avec *L'Adoration des Bergers*, du Deutzen-Hofje d'Amsterdam. Le style est différent. Et les veines indiquées dans la pierre ne forment pas le trident-signature dont parle M. Grenaille.



Fig. 7. — *Jean van Hemessen.* — Le Christ portant la Croix

Esztergom, Musée archidiocésain



Fig. 8. — *Jean van Hemessen.* — Le Christ chassant les Marchands du temple.
(Bois, 171 × 224 cm.)
Nancy, Musée des Beaux-Arts

aux nombreuses grandes figures, sur un plan incliné, derrière lequel les figures du second plan, à gauche, sont vues en contre-bas,

Dans cette dernière œuvre, — comme dans plusieurs autres — on voit des scènes secondaires à l'arrière-plan. Cette adjonction de petites scènes dans le fond est fréquente chez cet artiste. On l'a déjà observé et on a dit que certaines de ces scènes de fond se rapprochent, quant à la figuration des personnages en gris, avec des carnations rosées et des ombres brunes, des tableaux que l'on a groupés autour du *Repas Champêtre* du Monogrammiste de Brunswick. On en a conclu qu'il fallait identifier ce dernier avec van Hemessen.

Une autre raison d'attribuer à van Hemessen les œuvres du Monogrammiste de Brunswick a été donnée par M.J. Friedländer: le seul tableau de

van Hemessen, que décrit van Mander, est un « Christ sur la route de Jérusalem avec beaucoup d'apôtres »; il doit s'agir là d'une composition avec quantité de petits personnages comme nous le voyons dans plusieurs tableaux du Monogrammiste. Nous croyons retrouver ce tableau dans *L'Entrée de Jésus à Jérusalem*, nº 114, de la galerie de Stuttgart, qui porte les vestiges d'un monogramme, que nous fûmes impuissant à déchiffrer, mais où les carnations rosées et brunâtres, ainsi que la dureté de la plastique, indiquent bien la manière de van Hemessen.

On serait, dès lors, enclin à supposer que van Hemessen commença par poursuivre, dans ses œuvres, la création de groupements de petits personnages et la solution du problème qui consiste à remplir un espace en profondeur. Ce ne serait que postérieurement qu'il aurait orienté son imagination vers la représentation de grandes figures qui remplissent un même plan, tout en réservant, souvent encore, un groupement de petits personnages dans le fond de ses compositions.

Quelle pourrait être l'explication plausible à ce changement radical de conception? Ne se trouverait-elle pas dans l'hypothèse d'un contact direct de l'artiste avec les œuvres de la Renaissance italienne? Mais, notre artiste peut-il avoir accompli le voyage en Italie ?

Voyons ce que l'on sait de précis sur sa vie. Au registre de la corporation des peintres d'Anvers, un Jean Sanders est inscrit en 1519 à titre d'apprenti. On devrait, normalement, relever son inscription en qualité de maître, quatre ou cinq ans après. Or elle n'y figure pas, mais on trouve, en 1523, celle d'un Jean de Meyere. .Ceci peut s'expliquer de la façon suivante : le jeune apprenti aurait été inscrit sous le nom de Jean, fils d'Alexandre (Sander, en abréviation flamande), prénom de son père, ce qui fait : Jean Sanders. A son inscription définitive en qualité de maître, il aurait choisi le nom patronymique de son père : de Meyere.

Le fameux monogramme sur *Le Repas champêtre* du musée de Brunswick, de ses débuts, se justifierait ainsi. Il se lit mieux dans les couleurs du tableau à Brunswick, et sans l'aide d'une loupe, que dans une reproduction en noir et blanc. Sur place nous avons cru y déchiffrer les lettres J (jambage au milieu), S(serpentant autour du long jambage du milieu; la partie inférieure est quelque peu usée), D(petit D majuscule au centre du S), M(nettement visible), V(en bas), H(formé par le premier jambage du M, une partie du grand jambage J et la barre horizontale qui les lie). Ce seraient les initiales de Jean Sanders de Meyere van Hemessen. Ceci nous semble dans le mono-

gramme peint plus lisible que le nom de Jean van Amstel, lu par M. Robert Genaille dans les photographies agrandies.[1]

Dès 1524, on retrouve l'artiste plusieurs fois dans le registre sous le nom de Jean Sanders van Hemessen; en 1534, il signe un *Saint Jérôme*, — jadis à la galerie Sankt Lucas de Vienne —, du nom de Jean Sa(nders) van Hemessen, et à partir de 1535, il signe couramment Jean van Hemessen.

[1] Voir son intéressante étude dans La Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. t. XIX, 1950, f. 3-4, p. 152 ; voir là aussi la reproduction du monogramme.



Fig. 9. — *Jean van Hemessen.* — Ariane et Bacchus *(Bois, 104×120 cm.)*

Edimbourg, Galerie Nationale d'Ecosse — Photo prise après le nettoyage

On rencontre le nom de Jean van Hemessen dans les documents d'Anvers jusqu'en 1528, date de la naissance de sa deuxième fille Catherine. Puis on perd sa trace jusqu'en 1535, année où il inscrit à Anvers un élève, Machiel Huysman. *L'Adoration des Mages* du Palais Kensington de Londres porte la date de 1534, comme le *Saint Jérôme* précité.

Que fit l'artiste entre 1528 et 1534? Ce laps de temps de six années permet de supposer un voyage en Italie, au cours duquel l'artiste peut avoir été en contact avec l'art italien.

Nous ne sommes pas de ceux qui croient à une influence profonde de l'art italien sur tous les artistes nordiques qui se rendirent dans la péninsule. Dans le cas de van Hemessen, certainement, cette influence est à peine visible. On voit continuellement dans son œuvre sourdre les sources de l'inspiration autochtone: on constate que l'artiste résiste de toutes ses forces à un ascendant italien. On ne peut, même dans l'accusation des ombres, trouver nécessairement une imitation du *sfumato* léonardesque. S'il existe une réminiscence des grands maîtres de la Renaissance italienne, on pourrait la trouver dans ces figures largement étalées qui remplissent la plupart des œuvres signées par van Hemessen après 1534, et particulièrement dans la composition de sa *Vierge*, du Musée National de Stockholm et dans *La Sainte Famille*, de la Pinacothèque de Munich.

Or, voici qu'un nettoyage d'un tableau, à la Galerie Nationale d'Edimbourg, nous fait connaître de cet artiste un tableau exécuté à Florence : *Ariane et Bacchus* (bois, 104 × 120 cm). Cette œuvre, jadis dans la collection du duc de Vilvaldi Pasque, figurait à ce musée sous le nom de Sébastien del Piombo. Nous avons eu l'occasion de l'examiner après son nettoyage et nous y avons lu la signature, partiellement effacée: « Johannes.... (Sanders de) Hemessen pingebat Florentiae ». Dans ce tableau, que nous publions ici dans l'état où nous l'avons vu après le nettoyage, on peut remarquer plusieurs caractéristiques du style que van Hemessen appliquait de 1534 à 1556 : la carnation rougeâtre, la dureté des plis multiples, la netteté du rendu du volume et particulièrement l'ampleur des figures amenées au premier plan.

Il est intéressant de rapprocher cette œuvre de la *Suzanne et les Vieillards* de la collection du Dr. Franco de Cesare, de Barcelone, œuvre signée et datée de 1543, où la conception du nu est toute semblable et où se remarque jusqu'au même bourrelet de chair au pli du genou droit. Dans le tableau exécuté à Florence, la conception du volume est identique, quoique moins prononcée



Fig. 10. — *Jean van Hemessen.* — L'Enfant prodigue. Détail.
Bruxelles, Musées Royaux

par les ombres. Mais ce qu'il importe le plus d'y observer, c'est la tendance à faire voir de grands volumes au premier plan, en opposition avec un paysage lointain très détaillé. Après son voyage en Italie, l'artiste va abandonner presque entièrement le paysage et même le second plan, pour étaler à l'avant du tableau ses grandes masses, ses volumes imposants.

Dans ses œuvres de transition, les deux manières, — celle du Monogrammiste et celle des tableaux signés van Hemessen, — se confondent, notamment dans des œuvres de 1536 *L'Enfant prodigue* des Musées Royaux de Bruxelles et *La Vocation de saint Matthieu* de la Pinacothèque de Munich: dans le fond subsistent les scènes où l'artiste cherche à donner l'illusion d'un vaste espace garni de nombreux petits personnages.

Leo van Puyvelde

CHRONIQUE — KRONIEK

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

EXERCICE 1951 — DIENSTJAAR 1951

DIRECTION — BESTUUR

Président - Voorzitter : L. van PUYVELDE.
Vice-Président - Onder-Voorzitter : Vicomte TERLINDEN.
Secrétaire Général et Bibliothécaire - Secretaris Generaal en Bibliothecaris: Ad. JANSEN.
Trésorier - Schatbewaarder : Jos. de BEER.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — BEHEERRAAD

Conseillers sortant en 1952 - *Raadsleden uitgaande in* 1952 :
Vicomte Ch. TERLINDEN, Paul SAINTENOY, G. HASSE, J. de BEER.

Conseillers sortant en 1955 - *Raadsleden uitgaande in* 1955 :
R.P. de MOREAU S.J., BAUTIER, GANSHOF, VAN DEN BORREN, VAN DE WALLE.

Conseillers sortant en 1958 - *Raadsleden uitgaande in* 1958 :
L. van PUYVELDE, Chanoine R. LEMAIRE, Max WINDERS.

MEMBRES EFFECTIFS — WERKENDE LEDEN

SAINTENOY, Paul, architecte, Bruxelles, rue de l'Arbre Bénit, 123	1896	(1891)*
van den GHEYN (Mgr), président du Cercle archéologique de Gand, Gand, Kwaadham, 10.	1896	(1893)
HASSE, Georges, professeur à l'Université coloniale, Berchem-Anvers, avenue Cardinal Mercier, 42.	1922	(1910)
TERLINDEN (vicomte Ch.), professeur à l'Université de Louvain, Bruxelles rue du Prince Royal, 85.	1926	(1921)
van PUYVELDE, Leo, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Uccle, Avenue de Kamerdelle, 15.	1928	(1923)
BAUTIER, Pierre, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, Avenue Louise, 577.	1928	(1911)
MICHEL, Ed., conservateur honoraire au Musée du Louvre, professeur honoraire à l'Université de Bruxelles, rue de Livourne, 49.	1928	(1925)
VAN DEN BORREN, Ch., professeur émérite aux Universités de Liège et de Bruxelles, Uccle-Bruxelles, rue Stanley, 55.	1928	(1920)

(*) La première date est celle de l'élection comme membre effectif; la date entre parenthèses est celle de la nomination comme membre correspondant régnicole.

De eerste datum verwijst naar de aanstelling tot werkend lid; de tweede (tussen haakjes) naar de benoeming tot in het land gevestigd briefwisselend lid.

GANSHOF, F.L., professeur à l'Université de Gand, Bruxelles, rue Jacques Jordaens, 12. 1931 (1928)

DE MOREAU, S. J. (R.P.), professeur aux Facultés S.J. St-Albert, Route de Mont St-Jean, 23, Louvain. 1932 (1926)

VERHAEGEN (baron), PIERRE, Gand, vieux quai au Bois, 60. 1932 (1914)

LEFEVRE, O.P. (chan. Pl.), conservateur aux Archives générales du Royaume, Bruxelles, avenue de la Brabançonne, 24. 1932 (1925)

VAN DE WALLE, BAUDOUIN, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue Belliard, 187. 1932 (1926)

DE BEER, Jos., conservateur du Musée du Sterckshof, Deurne-Anvers, Hooftvunderlei, 160. 1933 (1931)

DE BORCHGRAVE D'ALTENA (comte), Jos., conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège, Bruxelles, rue d'Arlon, 90. 1935 (1927)

DE SCHAETZEN (baron), MARCEL, membre du Conseil héraldique, Bruxelles, rue Royale, 87. 1935 (1925)

LAVALLEYE, JACQUES, professeur à l'Université de Louvain. Louvain, rue au Vent, 13. 1935 (1930)

HOC, MARCEL, conservateur à la Bibliothèque royale, professeur à l'Université de Louvain. Bruxelles, rue Henri Maréchal, 19. 1935 (1926)

BREUER, JACQUES, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liège. Woluwe, Parc Marie-José, 1. 1936 (1929)

CRICK-KUNTZIGER, MARTHE, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue de l'Aurore, 18. 1937 (1929)

LAES, A., conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, place G. Brugmann, 30. 1937 (1931)

COURTOY, F., conservateur honoraire des Archives de l'Etat et du Musée d'Antiquités, Namur, boulevard Frère Orban, 2. 1939 (1926)

THIBAUT DE MAISIERES (Abbé M.), professeur à la Faculté catholique de Bruxelles. Bruxelles, boulevard Botanique, 38. 1939 (1932)

ROGGEN, D., hoogleraar te Gent. Elsene-Brussel, Ad. Buyllaan, 105. 1941 (1937)

VAN CAUWENBERGH (Chan.), ETIENNE, bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain. Lovenjoul (Corbeek-Loo). 1941 (1937)

LEMAIRE (Kan. R.), hoogleraar te Leuven. Héverlé, V.d. Bemptlaan, 15. 1942 (1914)

WINDERS, MAX, architecte, membre de l'Institut de France, Anvers, Avenue de Belgique, 177. 1943 (1941)

JANSEN, AD., attaché aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Anvers, rue van Schoonbeke, 79. 1946 (1936)

POUPEYE, CAM., Schaarbeek, boulevard Lambermont, 470. 1946 (1914)

HALKIN, LÉON, professeur émérite à l'Université de Liège. Esneux, route de Dolembreux, 4. 1947 (1931)

NINANE, LUCIE, Uccle-Bruxelles, Chaussée de Waterloo, 1153. 1947 (1932)

PEUTEMAN, JULES, membre de la eommission royale des Monuments et des Sites. Verviers rue des Alliés, 32. 1950 (1930)

DE SCHOUTHEETE DE TERVARENT (Chevalier Guy), Ministre de Belgique à Copenhague. 1950 (1934)

DE CLERCQ, abbé Carlo, ancien membre de l'Institut historique belge de Rome. Anvers, rue du Péage, 54. 1950 (1934)

SABBE, Etienne, conservateur des Archives de l'Etat. Anvers, rue du Transvaal, 62. 1950 (1937)

BONENFANT, Paul, professeur à l'Université de Bruxelles. Ixelles, avenue du Pesage, 12. 1950 (1935)

de GAIFFIER, S.J. (le R.P.), membre de la Société des Bollandistes. Bruxelles, boulevard S. Michel, 24. 1950 (1937)

GREINDL, (baronne Edith), Bruxelles, rue Tasson-Snel, 19. 1950 (1947)

SQUILBECK, Jean, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, rue Gachard, 69. 1950 (1941)

MEMBRES CORRESPONDANTS REGNICOLES
IN HET LAND GEVESTIGDE BRIEFWISSELENDE LEDEN

TOURNEUR, Victor, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale. Bruxelles, chaussée de Boitsfort, 102. 1922

LACOSTE, Paul, commissaire général du Gouvernement à la promotion du Travail. Bruxelles, Audergem, avenue des Frères Goemaere, 55. 1929

HUART, Alb., auditeur militaire, campagne de Sedent. Jambes-lez-Namur. 1931

NOWE, H., archiviste de la Ville. Gand, rue Abraham, 13. 1932

BERGMANS, Simonne. Gand, chaussée de Courtrai, 496. 1932

DELBEKE (baron), Francis. Moustier sur Sambre. 1932

LYNA, Frédéric, conservateur en chef de la Bibliothèque royale. Bruxelles, rue Froissart, 114. 1934

DE BOOM, Ghislaine, conservateur à la Bibliothèque royale. Bruxelles, avenue H. Dietrich, 35. 1935

BERTRANG, A., conservateur du Musée archéologique. Arlon, avenue Nothomb, 50. 1935

ERENS O.P., (chanoine), archiviste de l'Abbaye de Tongerloo. 1935

MARINUS, Albert, directeur des Services historiques et folkloriques du Brabant. Bruxelles, Vieille Halle au Blé, 9. 1935

DE RUYT, Frans, professeur à l'Université de Louvain. Corbeek-Loo, Chaussée de Tirlemont, 247. 1935

DELFERIERE, Léon, prefet à l'Athénée royal. Châtelet, r.d. Calvaire, 49. 1936

BRIGODE, Simon, architecte, professeur à l'Ecole Nationale supérieure, d'Architecture et des Arts décoratifs. Marcinelle, rue Sabatier, 11. 1937

CALBERG (Mlle), Conservatrice-adjointe aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Cinquantenaire. Bruxelles, rue Montoyer, 17. 1937

WILLAERT S.J. (le R.P.), professeur aux Facultés de N.D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles, 59. 1937

FIERENS, Paul, professeur à l'Université de Liège, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, rue Souveraine, 79. 1937

STELLFELD, J.A., juge au Tribunal de 1er Instance. Anvers, r. S. Joseph, 14 1937

DUVERGER, J., hoogleraar te Gent. Sint-Amandsberg, Toekomststraat, 88 1937

LENAERTS, E.H.R., hoogleraar te Leuven. Leuven, Mgr. Ladeuzeplein, 4. 1938

HALKIN, Léon-Ernest, professeur à l'Université de Liège. Tilff, avenue A. Neef, 8. 1938

SULZBERGER, S., professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts, Bruxelles, rue Frans Merjay, 101. 1938

LOUANT, A., conservateur des Archives de l'Etat, Mons, av. S. Pierre, 36. 1939
MORETUS PLANTIN, S.J., (le R.P. H.), professeur aux Facultés de N.-D. de la Paix. Namur, rue de Bruxelles, 59. 1940
JACOBS van MERLEN, Louis, président de la Société «Artibus Patriae», Anvers, rue van Brée, 24. 1940
FAIDER-FEYTMANS (Mme), conservateur du Château de Mariemont. 1941
HELBIG, Jean, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, avenue des Nénuphars, 50. 1941
CLERCX-LEJEUNE, Suzanne, bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles. Liège, rue du Rèwe, 2bis. 1941
DOSSIN, G., professeur à l'Université de Liège. Wandre, rue des Ecoles. 1941
BAUWENS (Mgr.), ancien abbé de Leffe. Tongerloo. 1941
VAN WERVEKE, J., hoogleraar te Gent. Sint-Denijs Westrem, Nieuwstraat, 10a. 1941
SCHOUTEDEN-WERY (Mme J.), Bruxelles, boulevard du Régent, 24. 1941
DEVIGNE, Marguerite, conservateur honoraire aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, rue du Musée, 9. 1942
VERHOOGHEN, Violette, conservateur-adjoint aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, boulevard Général Jacques, 20, Bruxelles. 1942
PARMENTIER, R.A., archiviste de la ville. Bruges, quai Spinola, 7. 1942
LECONTE, L., conservateur en chef honoraire du Musée royal de l'Armée. Bruxelles, rue des Paquerettes, 38. 1942
d'ARSCHOT (comte). Bruxelles. 221, avenue Slegers. 1943
DE SMIDT (E. Br. Firmin), professor aan het Hoger Instituut voor Kunst- en Vakonderwijs Sint-Lucas. Gent, Zwart-Zusterstraat, 30. 1943
d'ARSCHOT (comtesse). Bruxelles. 221, avenue Slegers. 1945
DENIS, Valentin, maître de conférences à l'Université. Louvain, rue Léopold, 9. 1945
FOUREZ, Lucien, vice-président de la Société royale d'histoire et d'archéologie. Tournai, rue Joseph Hoyois, 2e. 1945
ROBIJNS de SCHNEIDAUER, attaché à l'Administration des Beaux-Arts. Bruxelles, rue Defacqz, 122. 1945
STUYCK, Fernand, Vice-Président d'« Artibus Patriae ». Anvers, avenue van Put, 14. 1946
BOUTEMY, André, professeur à l'Université de Bruxelles. Bruxelles, avenue Brugmann, 575. 1946
de JONGHE d'ARDOYE (vicomte Théodore), membre du Conseil héraldique. Bruxelles, Square Frère Orban, 11. 1946
de HEVESY, André. Bruxelles, rue de la Bonté, 11. 1947
MAQUET-TOMBU (Mme). Bruxelles, avenue de Broqueville, 283. 1948
JANSON, Claire, conservateur aux Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 3c, rue du Beau Site. 1947
JADOT, Jean. Bruxelles, avenue Louise, 22. 1947
TAMBUYSER Chan.), archiviste diocésain. Malines, Vlietje, 9 1948
d'ANSEMBOURG (Comtesse), château de Hex, Limbourg 1948
JOOSEN, leraar aan het Koninklijk Atheneum. Mechelen, 137, Koningin Astridlaan. 1950
LALOUX, Pierre. Liège, 2. rue S. Remy. 1950
LEMAIRE, Raymond, Docent aan de Katholieke Universiteit. Leuven, 3, Vermeylenstraat 1950

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 11 JUIN 1950

La séance s'ouvre à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. le Chan. Lemaire.

Présents : MM. le Chan. Lemaire, président; van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; Melle Ninane; MM. Bautier, Hasse, Hoc, Michel, Saintenoy, Terlinden, Van den Borre, Van de Walle, Winders.

Excusés : MM. de Beer, Laes, Lavalleye.

Le procès-verbal de la séance du 12 février est lu et approuvé.

Le secrétaire donne lecture d'une lettre de Mme P. Rolland, qui remercie les membres de l'Académie pour l'hommage rendu à la mémoire de son mari à la séance générale du 12 février.

Le Bureau de l'Académie est chargé de continuer les négociations concernant la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art et autorisé à signer un contrat avec l'éditeur.

Rapport sera fait à la prochaine réunion.

On procède ensuite à la nomination de MM. de Clercq, de Schoutheete de Tervarent, Peuteman et Sabbe comme membres effectifs.

Comme plusieurs vacatures se présentent parmi les membres correspondants, des propositions sont faites et quelques noms retenus.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
R. LEMAIRE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 11 JUIN 1950

La séance s'ouvre à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. le Chan. Lemaire.

Présents : MM. le Chan. Lemaire, président; van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; Melles Ninane, Sulzberger; MM. Bautier, Fourez, Hasse, Hoc, Michel, Saintenoy, Squilbeck, Terlinden, Van den Borre, Vande Walle, Winders.

Excusés : MM. Laes et Lavalleye, membres titulaires; Mmes Clerckx-Lejeune et Faider; MM. de Gaiffier, Stuyck et Tambuyser, membres correspondants.

Le procès verbal de la séance du 12 février est lu et approuvé.

Après un hommage à la mémoire de Mgr. Maere, décédé, le Président donne la parole à M. Michel, qui entretient la compagnie sur Giotto et van Eyck. Il distingue trois périodes pour reconstituer la peinture moderne. C'est d'abord au IXe siècle le retour à l'antique sous l'influence de Charlemagne; cette première étape est suivie d'une période d'essais jusqu'à ce que au XIVe siècle Giotto rompt avec les formules et supprime le fond d'or. L'art flamand du XVe siècle franchit la troisième étape; van Eyck ouvre des horizons nouveaux. L'école française du XVe siècle est tributaire de van Eyck et des primitifs flamands.

M. l'Abbé de Clercq fait ensuite une communication intitulée: Beeltenissen van Bisschop Nelis en Iconographie zijner werken. L'orateur parcourt les différentes époques de la vie de l'évêque d'Anvers, souligne son activité et discute ses travaux. Il montre ensuite ses portraits classés d'après les périodes de sa vie et commente les gravures liminaires de ses ouvrages dont plusieurs furent exécutes par des artistes étrangers.

M. le Président remercie les orateurs et après un échange de vues auquel plusieurs membres prennent part, la séance est levée à 16.30 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
R. LEMAIRE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 15 OCTOBRE 1950

La séance est ouverte à 10.30 heures à la Salle des Conférences du Vlaams Letterkundig Museum à Anvers, sous la présidence de M. le Chan. Lemaire.

Présents : MM. le Chan. Lemaire, président; van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; de Beer, trésorier; de Borchgrave, Hasse, Sabbe, van den Borren, Winders.

Excusés : MM. Hoc, Laes, Roggen, Thibaut de Maisières, Van de Walle.

Le procès verbal de la séance du 11 juin est lu et approuvé.

L'Académie décide d'exprimer ses regrets à M. Gesler, qui désire démissionner ; le secrétaire le remerciera pour les services rendus.

M. van Puyvelde en sa qualité de président de l'Académie pour l'année 1951 fera partie du Comité d'Honneur « Souvenirs d'un Grand Règne et de la Dynastie ».

M. Van den Borre continuera à représenter l'Académie au Comité National Belge des Sciences Historiques; M. van Puyvelde y reprendra le mandat de M. P. Rolland.

On procède ensuite à la nomination de MM. Joosen, Laloux et Lemaire comme membres correspondants. De nouveaux candidats sont présentés.

Le Bureau fait part des propositions concernant la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, faites par les professeurs des Instituts Supérieurs d'Histoire de l'Art, qui se sont réunis pour la seconde fois le samedi 14 octobre.

A ce propos M. le Chan. Lemaire donne lecture d'une lettre de M. Bonenfant, qui s'étonne de ne pas avoir été convoqué à cette réunion. Des discussions il ressort que l'Académie tout en souhaitant la collaboration des professeurs des Universités groupés dans une Commission consultative, désire conserver la direction de la Revue. Dans cette commission prendront place les membres du Comité actuel, en outre l'Académie se réserve le droit de désigner les membres de la Rédaction et des autres comités.

Une séance des membres titulaires, à laquelle seront invités les membres du Comité actuel de Lecture, sera convoquée le 5 novembre à 14.30 heures à la Fondation Universitaire pour prendre les décisions qui s'imposent.

La séance est levée à 11.15 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
R. LEMAIRE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 15 OCTOBRE 1950

La séance est ouverte à 11.15 heures à la Salle des Conférences du Vlaams Letterkundig Museum à Anvers, sous la présidence de M. le Chan. Lemaire.

Présents : MM. le Chan. Lemaire, président; van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; de Beer, trésorier; Melle Sulzberger; MM. de Borchgrave, Hasse, Lenaerts, Sabbe, Van den Borre, Winders.

Excusés : MM. Hoc, Laes, Roggen, Thibaut de Maisières, Van de Walle, membres titulaires; Mme Clerckx-Lejeune, la Comtesse d'Arschot, Maquet-Tombu; Melle Greindl; MM. Bonenfant, le Comte d'Arschot, de Gaiffier, Denis, Fourez, Lacoste, Squilbeck, Tambuyser, membres correspondants.

Après la lecture du procès-verbal de la séance du 11 juin, le Président donne la parole à M. Et. Sabbe, conservateur des Archives de l'Etat à Anvers, qui fait un exposé sur le Culte Marial et la Sculpture médiévale.

Le culte marial fut relativement peu développé en Occident au XIe siècle. Consécutivement à la réforme clunisienne il gagne en importance. Le dépouillement des cartulaires prouve que le nombre d'églises dédiées à Marie augmente considérablement dès la seconde moitié du XIe siècle. D'autre part apparaissent les premières prières à la sainte Vierge et les attributs soulignent ses mérites. De plus en plus on défend le dogme de l'Immaculée Conception. C'est précisément dans les monastères où le culte marial était le plus vivant qu'apparaissent les premières statues de la Vierge. Il est possible de suivre fidèlement ce processus en ce qui concerne l'abbaye de St Pierre au Mont Blandin à Gand. Vers 1070 le culte marial s'introduit dans l'abbaye. Des personnes deviennent volontairement tributaires de l'autel de la Ste Vierge. Le Liber Traditionum signale au début du XIIe siècle en corrélation avec l'expansion du culte marial une statue de la Vierge qui semble être la première connue dans la région flamande par les textes.

Le Président remercie l'orateur pour le remarquable exposé et ouvre la discussion, à laquelle prennent part: MM. de Borchgrave, Van den Borre et van Puyvelde.

La séance est levée à 12.30 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
R. LEMAIRE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES ET DES MEMBRES DU COMITÉ DE LECTURE, DIMANCHE 5 NOVEMBRE 1950

La séance est ouverte à 2.30 heures à la Fondation Universitaire, en l'absence de M. le Chan. Lemaire, M. van Puyvelde préside l'assemblée.

Présents : MM. van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; de Beer, trésorier; Mmes Crick et Faider; MM. Bautier, Bonenfant, de Borchgrave, de Clercq, Laes, Roggen, Van den Borre, Van de Walle.

Excusés : MM. le Chan. Lemaire et Ganshof.

Le Vice-président, faisant fonction de président, expose l'état des pourparlers concernant l'édition de la Revue de l'Académie. Comme l'éditeur, qui avait fait des propositions tout en posant certaines conditions, a rompu les négociations, la question se pose de nouveau dans toute son étendue. Le Président ouvre la discussion; le trésorier M. de Beer demande qu'on soumette à l'assemblée le texte d'un projet de contrat élaboré par le secrétaire avec le Lloyd Anversois. Le Secrétaire lit ce projet article par article. Le Comte de Borchgrave d'Altena, MM. Van den Borre, de Beer et de Clercq discutent certaines clauses; finalement le projet est approuvé à l'unanimité et Messrs Jansen et de Beer reçoivent plein pouvoir pour continuer les négociations et signer le contrat, afin que la Revue dans sa nouvelle forme puisse paraître au début de l'année prochaine.

A l'unanimité aussi la direction de la Revue est confiée au Secretaire général qui sera assisté d'une Commission consultative, englobant les membres faisant actuellement partie du Comité de Rédaction et des professeurs des Instituts Supérieurs d'Histoire de l'Art et d'Archéologie des Universités.

M. Bonenfant demande quelques éclaircissements sur l'activité de cette commission. Le Président propose que les membres de cette commission soient consultés par le Secrétaire général concernant la valeur des articles présentés et qu'ils soient convoqués une fois l'an pour discuter de la Revue. Cette proposition est acceptée.

Le Président insiste sur la nécessité de veiller à la bonne tenue scientifique de la Revue, qui doit être le centre où se rencontrent tous ceux qui, dans le monde entier, s'occupent de recherches scientifiques sur l'Archéologie et l'Art de nos contrées.

L'assistance se déclare d'accord à ce sujet et plusieurs membres insistent sur la manière de rédiger les différentes chroniques et la bibliographie.

A la fin de la séance le Président reprend toutes les décisions prises et les soumet à l'approbation des membres. Tous votent l'approbation.

La séance est levée à 16 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président, ff.,
L. VAN PUYVELDE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 17 DÉCEMBRE 1950

La séance est ouverte à 14.30 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. L. van Puyvelde.

Sont présents : MM. van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; Mme Crick-Kuntziger; MM. de Borchgrave, Hoc, Laes et Poupeye.

Excusés : MM. le Chan. Lemaire, président; de Beer, trésorier; Sabbe, Van den Borre, Van de Walle, Winders.

Le procès-verbal de la Séance des membres titulaires du 15 octobre ainsi que celui de la séance des membres titulaires et des membres du Comité de Lecture de la Revue du 5 novembre, est lu et approuvé.

Le secrétaire a reçu des lettres de remerciments de MM. Joosen, Laloux, et Lemaire élus membres correspondants.

Dans une lettre au Secrétariat M. de Schoutheete de Tervarent propose de faire une communication sur l'Art et le Sujet à la Séance de l'Académie d'octobre 1951.

Melle Doutrepont a averti qu'il ne lui ne sera plus possible d'assister aux réunions de l'Académie.

Le contrat signé par le Bureau avec la S.A. Imprimerie Lloyd Anversois est lu et après quelques observations approuvé par tous les membres.

On procède ensuite à l'élection de nouveaux membres titulaires : sont nommés Melle Greindl, MM. Bonenfant, de Gaiffier et Squilbeck.

Plusieurs noms sont retenus pour des nominations ultérieures.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
R. LEMAIRE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 17 DÉCEMBRE 1950

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. L. van Puyvelde.

Présents : MM. van Puyvelde, vice-président; Jansen, secrétaire; Mme Crick-Kuntziger MM. de Borchgrave, Hoc, Laes, Poupeye, membres titulaires; Melle Greindl, MM. Lemaire, Squilbeck, Tambuyser, membres correspondants.

Excusés : MM. le Chan. Lemaire, président; de Beer, trésorier; Sabbe, Van den Borre, Van de Walle, Winders, membres titulaires; Mmes Clerckx-Lejeune et Faider ; MM. Fourez, Joosen, Laloux, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du dimanche 15 octobre est lu et approuvé.

Le président donne la parole à M. Squilbeck, qui présente une communication sur le Chandelier pascal de Postel, aujourd'hui conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Après avoir donné l'état de la question l'orateur étudie l'œuvre au point de vue de son iconographie. A son avis le Christ tenant le soleil et la lune est une survivance d'un thème très ancien, plus vraisemblable au début du XIIe siècle qu'à sa fin. Le dédoublement des génies fluviaux dans la scène du baptême du Christ le conduit à la même conclusion. Un pied de Croix, aujourd'hui à Bâle, s'inspire du thème du chandelier, mais en abandonne certains symboles devenus inintelligibles. Or cette œuvre est près de 1150. Le conférencier étudie ensuite les figures. Le Christ est imberbe comme dans les Fonts de Renier de Huy, mais ne se trouve pas dans les œuvres mosanes postérieures. Il tente alors à trouver un « terminus post quem » dans le costume des personnages, mais en même temps il revoque en doute beaucoup de dates adoptées dans l'histoire de l'armure, de sorte qu'il aborde les mains libres l'étude du style, en en faisant remarquer la difficulté par suite du manque d'œuvres datées, lesquelles ne sont même pas de la même technique. Il accepterait cependant la possibilité d'une influence de Renier de Huy, mais ne croit pas à celle de Godefroid de Huy et de Nicolas de Verdun. Il faut donc placer l'œuvre avant ces deux derniers ou cesser de la considérer comme mosane. Le conférencier étudie alors les ornements. A son avis la convention consistant à représenter le soleil par une marguerite byzantine, comme dans le reliquaire carolingien de Conques, a disparu très tôt.

Le président remercie le conférencier et ouvre la discussion, à laquelle prend part le Comte de Borchgrave d'Altena.

La séance est levée à 16.30 heures.

Le Secrétaire Général, AD. JANSEN

Le Président, R. LEMAIRE

RAPPORT SUR L'EXERCICE 1950

Il convient de commencer ce rapport annuel par un hommage à ceux qui nous ont été enlevés. Comme par suite du décès de M. P. Rolland il n'y eut pas de rapport sur l'exercice 1949 je nomme d'abord Mgr. Lamy, M. Losseau, le Chan. Janssens et notre très regretté prédécesseur M. P. Rolland, tous morts en 1949; durant l'année écoulée nous avons à regretter la mort de Mgr. Maere et de M. Stroobant

MM. Vannérus et Gessler et Melle Doutrepont ont démissionné.

Pour remplacer ces membres l'Académie a nommé membres titulaires: Melle Greindl, MM. Bonenfant, l'abbé de Clercq, le R.P. de Gaiffier, de Schoutheete de Tervarent, Peuteman Sabbe et Squilbeck; comme membres correspondants: MM. Joosen, Laloux et Lemaire. Les activités de l'Académie ont été dirigées par M. le Chan. Lemaire comme président et M. L. van Puyvelde, comme vice-président. Le secrétariat et la trésorerie furent assurés respectivement par MM. Jansen et de Beer.

Des séances des membres titulaires ont été tenues à Anvers et à Bruxelles les dimanches 12 février, 11 juin, 15 octobre et 17 décembre; les séances générales eurent lieu aux mêmes dates. On y a entendu les communications suivantes:

M. J. Lavalleye: Hommage à la mémoire de M. P. Rolland;
M. le Chan. Lemaire: Archeologie of Kunstgeschiedenis;
M. Ed. Michel: Giotto et van Eyck;
M. l'abbé de Clercq: Beeltenissen van Bisschop Nelis en iconographie zijner werken;
M. Et. Sabbe: Le Culte Marial et la Sculpture médiévale;
M. J. Squilbeck: Le Chandelier pascal de l'abbaye de Postel.

En outre le Bureau s'est réuni plusieurs fois à Anvers pour étudier la possibilité de rendre à la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art sa périodicité trimestrielle d'avant-guerre. Afin de s'assurer la collaboration des Professeurs des Instituts Supérieurs d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, le Bureau a invité plusieurs professeurs à assister aux réunions du mardi 26 septembre et samedi 14 octobre. Nous tenons à remercier tous ceux qui ont bien voulu répondre à notre appel et particulièrement ceux qui nous ont envoyé leur adhésion comme membre de la Commission consultative.

Le dimanche 5 novembre le Bureau a réuni les membres titulaires et les membres du Comité de la Revue afin de leur soumettre un projet de contrat avec la S.A. Imprimerie Lloyd Anversois. Le contrat a été signé par le Bureau le 2 décembre. Dès cette année la Revue paraîtra de nouveau quatre fois par an en fascicules d'au moins 64 pages chacun. Le prix de l'abonnement a été fixé à 225 frs., toutefois les membres de l'Académie qui ont payé leur cotisation recevront, comme par le passé les quatre fascicules. Les Membres correspondants étrangers et d'autres historiens de l'art et archéologues étrangers ont été demandés de collaborer. La nouvelle série de la Revue sera imprimée sur papier de qualité glacé, qui permettra la reproduction parfaite des clichés et évitera les encartages sur simili couché. Le Bureau a donc atteint le but qu'il s'était proposé au début de l'année. Tous ses efforts tendront cette année à faire de la publication de l'Académie une revue d'allure internationale et de lui conserver sa valeur scientifique. Une propagande intense sera faite pour augmentér le nombre des abonnements et si possible le tirage.

Pour terminer ce rapport nous remercions tous ceux qui nous ont aidés: la Fondation Universitaire, qui non contente de mettre à la disposition de l'Académie des locaux pour ses séances, a bien voulu nous accorder des subsides pour la publication de la Revue; le bourgmestre d'Anvers qui nous a reçu à l'Hotel de Ville et nous a fait l'honneur de présider une de nos séances; les députations permanentes d'Anvers et du Brabant pour l'intérêt qu'ils nous ont témoigné en nous accordant des subsides. Plusieurs membres de l'Académie nous ont aidés par leurs dons généreux, nous les en remercions sincèrement ainsi que tous ceux qui nous ont confié leurs études pour la Revue et nous ont secondés dans notre tâche.

IN MEMORIAM

Mgr. René Maere

Onze Academie heeft, op 20 Maart 1950, een harer meest vooraanstaande leden en oud-voorzitters verloren, in de persoon van Mgr. Réné Maere. Professor aan de Katholieke Universiteit te Leuven. Geboren te Deinze in 1869, en zich na zijn humaniora tot het priesterschap geroepen voelend, werd hij door zijn Bisschop naar de Gregoriaanse universiteit te Rome gezonden. Daar promoveerde hij tot Doctor in de wijsbegeerte en de theologie. Ook daar zette hij, onder leiding van prof. Marucchi, zijn eerste schreden in de studie van de christelijke oudheidkunde.

Naar België teruggekeerd in 1896, ging hij zijn vorming voltrekken aan de Leuvense Alma Mater, bij Kan. prof. A. Cauchie, die hem orienteerde naar de Kerkgeschiedenis en hem weldra inlijfde bij de eerste groep medewerkers aan de door hem en door P. Ladeuze gestichte « Revue d'histoire ecclésiastique ». Gedurende een halve eeuw bleef Maere getrouw aan die « eerste liefde », vooral in hoedanigheid van bespreker der ingezonden boeken over kunstgeschiedenis. Meer dan honderd twintig recensies verschenen van zijn hand in het vermaarde Leuvense tijdschrift. Allen zijn ze zakelijk, onpartijdig en volledig, zodat het voor vele, na kennisname van de bespreking, schier overbodig wordt, voor niet specialisten in de stof, zich het werk zelf aan te schaffen.

Nochtans zou de geschiedenis het hoofddomein van Maere's werkzaamheid niet blijven. Sinds 1899 was de gezondheid van de stichter der archeologische studiën te Leuven, Kan. Reusens, erg verzwakt, en vanaf 1901 nam Maere zijn opvolging waar. Het uitbreiden van de Kunsthistorische disciplienen aan onze Alma Mater zou zijn levenstaak worden. Al de etappen van deze uitbreiding hier uiteenzetten heeft geen zin : zegge ik enkel dat het, van een eenvoudige, vrije leergang van anderhalf uur in de week, in 1901, gekomen is in 1940, tot het bloeiend Kunsthistorisch Instituut, met zijn uitgebreid programma over vier studiejaren, met zijn welingerichte museums en didaktische collecties, met zijn talrijke professoren en lectoren, zijn dichte studentenschaar van beide landstalen en zijn menigvuldige en waardevolle wetenschappelijke prestaties. Voor geen enkele dergelijke inrichting moet

het Leuvens instituut onderdoen. Mgr. Maere was ervan de eerste voorzitter en hij nam, tot in 1948, een aanzienlijk deel van het onderwijs op zich.

Hetgeen Mgr. Maere door zijn leerlingen vooral deed hoogschatten was de onvoorwaardelijke betrouwbaarheid en de strenge methode van zijn onderwijs. Nooit heeft hij een opinie vooropgezet die niet op vaste gronden berustte. Hij leerde zijn studenten zoeken, zien en.... twijfelen. Aan goedkope wetenschappelijke aanstellerij had hij een hekel. Het leiden der proefschriften en doctorale dissertaties was voor hem een echte gewetenszaak. Niets liet hij doorgaan wat hem niet murw toescheen en vaak deed hij twee of driemaal een hoofdstuk van het proefschrift herinstuderen en heropstellen.

Als persoonlijk werk leverde hij meer dan honderd studiën en monographieën van gebouwen en plastische kunstwerken die als modellen van wetenschappelijke arbeid mogen voorgesteld worden. Aan synthesis deed hij zelden : Zijn nauwgezetheid belette hem algemene theorien op te bouwen die hem nog niet genoegzaam gegrond schenen.

Gedurende de dertig laatste jaren werd Mgr. Maere met reden aangezien als de meest verdienstelijke personaliteit van ons land op gebied van de geschiedenis der godsdienstige kunst. Ook in onze Academie publiceerde hij verscheidene waardevolle bijdragen, o.m. over de abdijkerk van Floreffe en het retabel van Hakendover.

Zijn aandenken zal onder onze leden met eerbied en verering bewaard blijven.

R. L.

Henri Velge

Monsieur Henri Velge, professeur à la Faculté de Droit de l'Université de Louvain et Premier Président du Conseil d'Etat, ajoutait à ses connaissances juridiques et à ses travaux réputés de droit administratif, une érudition archéologique qui en faisait un des membres les plus avertis de l'Académie Royale d'archéologie de Belgique.

Après avoir pris ses grades de Docteur en Art et Archéologie à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art annexé aux Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, il ne cessa de s'intéresser à l'activité scientifique et didactique de cette importante institution bruxelloise, dont il était devenu le Vice-Président.

Elu à notre Académie en 1927, il ne s'est pas contenté d'y être un amateur distingué, un bibliophile délicat, un conseiller averti et un pelerin au long cours revenu des stations archéologiques les plus diverses de l'Europe médiévale. Il s'affirma historien, en publiant en 1924 une magistrale étude d'ensemble sur la collégiale Sainte-Gudule de Bruxelles.

Ce volume reste la seule étude générale sur un monument qui occupe une première place à la fois dans l'histoire artistique et dans l'histoire nationale. Paru au moment même où le chanoine Maere publiait une chronologie approfondie de l'édifice, il ajoute à l'exactitude archéologique, une histoire du mobilier artistique de la collégiale et une vue impressionnante sur les annales de cette église princière tour à tour brabançonne, bourguignonne et belge.

On ajoutera sans doute à cette belle synthèse des observations et des précisions nouvelles, que la science toujours en renouveau apporte d'année en année aux œuvres les plus solides. Mais la monographie de Sainte-Gudule restera une première mise au point fondamentale, et comme le point de départ des recherches nouvelles auxquelles invite la vénérable et multiple église nationale.

L'œuvre laisse aussi à ceux qui ont eu l'avantage de connaître personnellement le distingué Premier Président du Conseil d'Etat, un souvenir sympathique de son esprit précis, de son érudition tranquille, de son goût éclectique pour toutes les formes de l'humanisme, mais surtout, peut-être, de son culte pour l'Art de son pays.

M. Thibaut de Maisières

BIBLIOGRAPHIE

I.
OUVRAGES - WERKEN

LEO VAN PUYVELDE, *La Peinture flamande à Rome*, Bruxelles, Editions de la Librairie encyclopédique, 1950, in-4°, 240 p., 96 planches.

Après des chercheurs anciens, comme Ch. Ruelens, l'Institut historique belge de Rome et la Fondation Princesse Marie-José s'occupent, depuis plusieurs années, de recherches sur les relations artistiques entre le Belgique et l'Italie dans le passé. Ces publications, basées en ordre principal sur des documents d'archives, méritent d'être complétées par des travaux s'inspirant de l'étude directe des œuvres d'art. C'est ce qui fait la grande utilité de livres comme celui que vient de publier M. Léo van Puyvelde.

Après avoir, dans une synthèse introductive, exposé comment s'est produite l'infiltration de l'art flamand en Italie, l'auteur étudie méthodiquement, époque par époque, depuis le XVe siècle qu'au début du XVIIIe, les peintres qui ont travaillé en Italie, en utilisant leurs œuvres conservées dans les galeries de Rome: l'Accademia di San-Luca, la Pinacothèque du Vatican, les Palais Barberini, Colonna, Corsini, Doria, Rospigliosi, Spada, le Palais de Venise, et dans des collections moins importantes comme celles du professeur Mameli, de l'avocat Menotti, du Collège germanique, etc. On trouve donc dans l'ouvrage de M. van Puyvelde un véritable catalogue méthodique de la peinture flamande à Rome, mais qu'on ne s'imagine pas qu'il ne s'agit que d'un inventaire aride. L'auteur étudie de façon scientifique un nombre considérable de tableaux en les accompagnant de renseignements biographiques sur leurs auteurs et d'une analyse critique, plaçant les œuvres, comme il le fait notamment d'excellente façon pour Van Dyck, dans le cadre général de l'évolution du style de l'artiste. La notice consacrée à Rubens mérite pareil éloge. L'influence exercée sur ce « prince des peintres » par son séjour en Italie y est fort bien étudiée et ramenée à ses exactes proportions.

A côté de ces grands peintres, que de maîtres secondaires, tels que Jean Soens, François Stellaert, Vincent Malo, Gilles Hallet, et d'autres, nous sont révélés ou mieux présentés par le livre de M. van Puyvelde. Il y a là un apport particulièrement précieux pour l'histoire de la peinture flamande.

L'esprit scientifique avec lequel l'auteur étudie les tableaux mérite également l'éloge. Ses attributions se justifient, le plus souvent, par des arguments irréfutables qui lui ont permis de faire de nombreuses découvertes, même au sujet de grands maîtres.

Une synthèse finale tire des conclusions solidement étayées. Bien que se basant uniquement, comme l'indique le titre de l'ouvrage, sur les œuvres flamandes conservées à Rome, l'auteur a réuni suffisamment d'éléments pour pouvoir établir que les Italiens ont accueilli avec un esprit éclectique l'art flamand, si différent du leur, qu'il y eut influence réciproque des deux arts et, chose plus intéressante encore, qu'il y eut au XVIe siècle, contrairement aux idées généralement admises par les historiens de l'art, une renaissance spécifiquement flamande. Sous l'influence d'un idéal humaniste commun, le même ferment, issu de la conscience de la personnalité individuelle, renouvela l'art en Italie, comme il le renouvela dans les Pays-Bas. Dans chacun de ces deux pays l'art conserva ses caractères propres et le XVIe siècle ne fut pas chez nous, comme on l'a très souvent écrit, une période d'apathie et d'imitation servile. En apportant de nouveaux arguments, tirés de l'application de la méthode comparative à l'examen judicieux des œuvres, M. van Puyvelde a consolidé sa thèse de façon irréfutable et a rendu ainsi un service signalé à l'histoire de notre art national.

Une table bien faite des noms de personnes et de lieux facilite les recherches, tandis qu'une abondante illustration apporte un charme spécial à cette œuvre d'érudition, tout comme le fait l'excellente présentation réalisée par la *Librairie encyclopédique.*

Vte Terlinden

M. Mackeprang et S. Flamand Christensen. *Kronborgtapeterne;* Copenhague, Andreas Fred, Host & Sons forlag; 1950. Pt in f° (39×28,5); 107 pp.; 62 fig. dans le texte; 17 pl. hors texte.

Le luxueux ouvrage que viennent de consacrer aux « Tapisseries de Kronborg », M. Mackeprang et sa distinguée collaboratrice Mme Sigrid Flamand Christensen, est digne en tous points du sujet traité.

Il s'agit, en effet, d'une étude approfondie de la fameuse suite des Rois de Danemark, commandée en 1581 par Frédéric II pour orner la grande salle d'apparat de son nouveau château de Kronborg, et du superbe « baldaquin » destiné à surmonter la table royale et à compléter ainsi ce prestigieux ensemble à caractère historique.

Après une courte Introduction (pp. 1-2), s'ouvre la première partie de l'ouvrage, laquelle comprend douze chapitres (pp. 3 à 63). Les cinq premiers ont trait à l'histoire de la création de la tenture, au choix des sujets, à la technique et à l'état de conservation, à la disposition primitive des tapisseries dans l'énorme salle (61 m. de long sur 12 de large), à laquelle elles étaient destinées, et à leur composition.

Les trois chapitres suivants sont consacrés à l'étude détaillée des quatorze tapisseries conservées c.-à-d. à la partie historiée de celles-ci, comprenant les portraits des rois avec les fort intéressants paysages aux éléments extrêmement variés, flamands, danois et autres, qui les entourent (chap. 6), aux inscriptions en vers (chap. 7) et aux armoiries (chap. 8).

Au chapitre 9, les auteurs s'occupent du « baldaquin » et aux chapitres 10, 11 et 12, ils traitent de la place, dans l'histoire de l'art, des tapisseries étudiées, du sort de celles-ci depuis leur création, et des tapisseries disparues.

Dans la seconde partie de leur ouvrage (pp. 64 à 78), M. M. et Mme F.-C. donnent des preuves curieuses de la renommée des tapisseries dès la fin du XVIe siècle et au XVIIe; ils signalent notamment le projet de Tycho Brahe, le célèbre astronome, de les publier dès leur achèvement, et les nombreux manuscrits et autres œuvres — telles que canons et sculptures — ornées, comme les tapisseries, de portraits royaux, idée décorative empruntée, semble-t-il, à la composition de celles-ci.

A la fin de l'ouvrage sont reportés les documents d'archives, les notes et une table des noms de personnes.

Vient enfin un résumé français (pp. 101 à 107) de cette monographie publiée en langue danoise.

La pièce d'archives la plus importante est naturellement le contrat bien connu, en langue allemande (p. 79) conclu le 9 décembre 1581 entre le roi Frédéric II et son peintre attitré, l'anversois Hans Knieper qui, depuis 1577, dirigeait l'atelier des tapissiers flamands établi à Elseneur; ce contrat spécifie que les tapisseries représenteraient les 111 prédécesseurs du roi régnant, ainsi que ce dernier et son fils, le futur Christian IV, l'image de chacun des rois devant être surmontée d'un résumé en vers des faits saillants de son règne et accompagné, au bas, de son blason.

Si les tapisseries ne suffisaient pas à recouvrir entièrement les murs, la tenture serait complétée par des scènes de chasse. De fait, la suite des Rois, comprenant primitivement quarante pièces — où figuraient 1, 2, 3, 4 ou même une fois 6 rois par panneau — fut complétée par trois tapisseries à sujets de chasse dont l'une existe encore (pl. 15).

Le paiement de cette vaste tenture qui atteignit une longueur totale de 140 ms sur 3,24 à 3,40 ms de haut, soit une surface d'environ 460 ms², et fut terminée dès 1585, était fixé à 9000 Thalers, somme dont le pouvoir d'achat correspondait alors, nous disent les auteurs du livre, à 12500 hectolitres de seigle ou 3000 vaches grasses.

Une autre pièce justificative fort intéressante (pp. 80-81) appartenant aux Rosenborg Arkiv est un inventaire de 1718 qui indique les dimensions des 43 tapisseries, ce qui a permis, nous apprennent M. M. et Mme F.-C., à Mme Elna Moller de reconstituer le plan d'ensemble (fig. 2) de cette vaste décoration qui était disposée, comme pour illustrer une leçon d'histoire, dans l'ordre chronologique des rois représentés. Le but didactique de cette disposition était évident, comme l'était aussi — les auteurs du livre analysé y insistent — celui des inscriptions, composées en danois par Iver Bertelsen, mais traduites en allemand sur l'ordre du roi pour en rendre le sens plus aisément accessible aux nombreux étrangers qui visitaient le château de Kronborg.

Les auteurs signalent les sources auxquelles Knieper a pu puiser: portraits authentiques pour les sept derniers rois de la maison oldenbourgeoise et, pour les rois précédents — y compris les rois fabuleux dont toutes les tapisseries ont disparu, et dont le premier était Dan, remontant au temps du roi-prophète David — une série, actuellement disparue, de 117 rois peinte pour Frédéric II, et surtout un livre ,disparu aussi, reproduisant tous les rois danois, prêté à Frédéric II par Henrick Rantzau dans le but de servir de modèles à des tapisseries.

Chacune des quatorze tapisseries conservées (pl. 1 à 14; détails fig. 10 à 13, 15, 18, 19, 23, 27, 28) est minutieusement étudiée au point de vue esthétique et surtout au point de vue de l'iconographie et ce, avec l'appui de documents comparatifs fort intéressants reproduits dans le corps de l'ouvrage.

La technique et l'état de conservation sont aussi l'objet d'une description précise.

Afin de montrer le degré d'abaissement actuel des tons, les auteurs ont poussé la conscience au point de reproduire un détail en couleurs, avers et revers, d'après une aquarelle d'Agnete Varning (p. 15).

Le contrat (p. 79) relatif au « baldaquin » (pl. 16 et 17; fig. 30 à 35) date de 1585. Cette pièce magnifique, d'un tissage plus fin et plus riche — les fils de métal précieux y abondent, alors qu'il n'y a que laine et soie dans la suite des Rois — était terminée en 1586; le coût prévu était de 2000 Reichstaler.

Les auteurs donnent une description très détaillée des figures, motifs héraldiques et grotesques des trois parties — dos, ciel et lambrequin — qui la composent. Ils signalent notamment la source littéraire — 3me édition du Regentenbuch de Lauterleck — des sujets empruntés à l'antiquité classique et exaltant les vertus des princes représentés dans les quatre médaillons du ciel de ce « baldaquin ». Au point de vue du style, qui fait beaucoup d'honneur à Knieper, ils rapprochent avec raison cet admirable « baldaquin » de diverses tapisseries bruxelloises à grotesques et ferronneries du XVIe siècle, notamment de certaines pièces commandées par le roi de Pologne Sigismond-Auguste pour son château du Wawel.

Pour ce qui regarde les sujets des vingt six tapisseries disparues, M. M. et Mme F.-C. montrent comment on peut s'en faire quelque idée grâce aux images coloriées de 101 rois d'un manuscrit datable vers 1600, dont ils donnent des reproductions.

Comme on le voit, si ce qui reste de la suite des Rois (actuellement en partie au château de Kronborg et en partie au Musée National de Copenhague) et si le célèbre « baldaquin » (emporté par les Suédois en 1658-59 comme butin de guerre, et conservé au Musée de Stockholm) sont bien connus des historiens de la tapisserie et ont déjà suscité toute une littérature, il n'en faut pas moins louer les auteurs du nouvel ouvrage qui leur est consacré, d'avoir retravaillé le sujet sur des bases notablement élargies et en poussant leurs investigations dans des directions multiples.

Il serait infiniment souhaitable que toutes les suites importantes de tapisseries, ces véritables monuments de l'histoire de l'art, puissent être publiées de la sorte, et avec une illustration aussi abondante et aussi luxueuse.

Souhaitons aussi que cet ouvrage attire à nouveau l'attention des chercheurs, particulièrement des dépouilleurs d'archives, sur la personnalité de ce Hans Knieper, peintre anversois, intéressant auteur de cartons de tapisseries, dont on ignore tout de l'activité antérieure à son séjour au Danemark.

Aux éloges mérités par le texte analysé ci-dessus, il est équitable d'ajouter ceux dûs à la très belle présentation matérielle que les éditeurs ont réalisée.

Marthe Crick-Kuntziger

Demus, Otto, *The Mosaics of Norman Sicily*, Routlege and Kegan Paul, Londres, 1949, gr. in-8°, XX et 478 pp, 120 planches, prix : £ 4.4/.

Après s'être déjà fait largement connaître par ses ouvrages : *Die Mosaiken von San Marco in Venedig* et *Byzantine Decoration*, M. Otto Demus s'impose à nouveau à notre attention par une érudite étude d'ensemble sur les mosaïques siciliennes de la période normande.

Non seulement il met le sujet en pleine lumière et en aborde tous les aspects, mais il lui rend aussi toute son importance. On prétendait, en effet, qu'étant du XIIe siècle, les mosaïques de Cefalù, Palerme et Monreale appartenaient ainsi à une période de décadence. M. Demus prouve le contraire. D'autre part, on plaçait ces prestigieux ensembles un peu à part, entre l'art oriental et l'art occidental, parce que dus à des artistes siculo-normands. M. Demus montre, au contraire, qu'on avait appelé à Monreale une équipe d'artistes grecs.

Nous aurions eu plaisir à analyser à fond cet exposé si richement documenté, mais nous nous contenterons de prouver qu'en faisant mieux connaître le vaste programme décoratif et didactique des mosaïques de Sicile, les plus riches au monde sans doute, M. Demus nous donne de nouveaux éléments pour étudier les relations entre l'art byzantin et le nôtre.

Prenons un seul exemple. James Weale prétendait que la petite châsse de saint Marc à la collégiale de Huy avait été rapportée d'Orient par les croisés. En fait, les thèmes iconographiques sont empruntés à l'art byzantin. La Nativité est une simplification de la même scène à la Chapelle Palatine et à la Martorana de Palerme (pl. 17 et 55). On a renoncé à l'épisode du bain de l'Enfant Jésus, dont l'orthodoxie était suspectée en Occident. De là, sous la crèche, un vide que l'on a rempli avec de l'émail. A Huy, les Mages portent de singulières coiffures rondes que l'on retrouve d'ailleurs dans l'autel portatif de Stavelot. Nous les retrouvons ici (pl. 17). On a déjà demontré que la Fuite en Egypte, où un jeune homme accompagne la Sainte-Famille est un thème byzantin, mais une mosaïque de la Chapelle Palatine le fait mieux saisir encore. L'Entrée à Jérusalem avec le vieillard présentant un rameau se remarque à la Palatine (pl. 20B). La conque surmontant la porte de la ville se retrouve non seulement dans beaucoup d'ivoires byzantins, mais dans les architectures figurées de Monreale (pl. 69A, 83 et 91A). On a déjà accepté l'origine byzantine du thême des Apôtres attendant sur un banc leur tour de se faire laver les pieds, mais un détail n'a pas été expliqué. L'eau de la cuve est simulée par des ondulations. Or, nous voyons la même chose à Monreale (pl. 69A). Cette convention se retrouve aussi dans un des deux médaillons du rétable de Stavelot. La similitude dans ce dernier cas est, peut-être, accidentelle, mais nous savons désormais que ce n'est pas une particularité de l'art mosan. Comme dernier point de contact, signalons, dans le Sacrifice d'Abraham, Isaac les mains liées derrière le dos et la tête renversée pour présenter la gorge au couteau (pl. 34).

Les mosaïques de Sicile ont certainement été rapidement connues par les artistes d'Occident. Au cours d'une conférence récente, M. René Huyghe a montré comment Villard d'Honnecourt a détaché une figure du groupe des disciples endormis au Jardin des Olives (pl. 69A) pour en faire un Christ accablé.

Pour la châsse de Huy, on aura utilisé semblablement des croquis. On peut même penser qu'on les a calqués. En effet, dans la Lapidation de saint Etienne, les bourreaux sont gauchers. D'autre part, l'orfèvre n'a pas toujours compris le modèle. La grotte de la Nativité est devenue un écran. En outre, les anges qui n'ont qu'une aile proviennent probablement de la hâte du copiste. Dans l'art byzantin, leur seconde aile est souvent repliée et cachée par leur auréole.

Nous ne prétendons pas avoir trouvé dans le beau livre de M.O. Demus la solution complète d'un problème très ardu, mais nous avons voulu montrer par un exemple concret, ce que l'ouvrage apporte pour l'étude de notre art national.

Jean SQUILBECK

Lemaire, Raymond-M., *Les Origines du style gothique en Brabant*, 2e partie *La formation du style gothique brabançon* t. I, Anvers, 1949, in-4, 240 p. pl. 600 frs.

Depuis plus de vingt-cinq ans, l'ouvrage d'ensemble sur l'architecture gothique brabançonne, commencé par le Ch*n*e Lemaire (1906) et continué par M. Leurs (1922), avait subit un arrêt après deux volumes bien connus et appréciés, mais qui n'avaient conduit le lecteur qu'au seuil du sujet, sans atteindre l'époque gothique.

Voici qu'en trois volumes nouveaux, dont le premier vient de paraître, M. R.-M. Lemaire, se propose de poursuivre l'œuvre et d'analyser en détail les témoins gothiques du duché de Brabant jusque vers 1340, c'est à dire pendant toute l'époque de *formation du style gothique brabançon.* Cette date limite est celle du chœur de Saint-Rombaut à Malines, la première œuvre de style formé, annonciatrice du siècle des Ducs de Bourgogne et des œuvres maîtresses de l'école nationale.

L'auteur trace d'abord, en manière d'introduction, une large esquisse de l'évolution du style pendant cette période de gestation de l'art en Brabant. Ces pages constituent un exposé suggestif de tout le sujet, et comme une synthèse avant l'analyse. Il y note les facteurs étrangers qui implantèrent et acclimatèrent le style nouveau : les moines cisterciens à Villers-la-ville, les importations champenoises à N.-D. de la Chapelle à Bruxelles, des influences rhénanes au chœur de Léau, aux Dominicains de Louvain et jusqu'au chœur de Saint-Rombaut.

L'auteur reconnait un apport tournaisien notable avec l'emploi de la pierre de Tournai pendant toute la durée du XIIIe siècle. Il ne signale cependant pas la parentée de structure de ces églises brabançonnes en pierre de Tournai avec les monuments du Tournaisis, dotés des mêmes caractères de légereté et d'élancement, couvertes par les mêmes voûtes en bardeaux.

Parmi les églises mineures, de petits groupes locaux se reconnaissent qui forment des familles restreintes.

Ces intéressantes notations qui seront reprises au chapitre des conclusions encore à paraître, permettent déjà de suivre les hésitations et les maldonnes d'une évolution à tâton. Les caractéristiques maîtresses du style brabançon ne s'imposeront que progressivement et, pour certaines, tardivement avec la construction de quelques monuments du XIVe siècle, parmi lesquels N.-D. au lac de Tirlemont, du Maître Osy, occupe une place importante.

Suit la description de trente six monuments religieux de la région louvaniste. Ces études, brèves pour les édifices secondaires ou fragmentaires, sont des analyses poussées lorsqu'il s'agit d'édifices plus importants comme Saint-Jacques, Sainte-Gertrude et les Dominicains de Louvain, comme Léau, Jodoigne, N.-D. de Diest, et surtout pour Saint-Germain de Tirlemont qui fut un monument de première grandeur. L'auteur parvient à restituer cette dernière dans son plan et dans l'élévation primitive de son avant-corps, grâce à des fouilles et à l'analyse d'un tableau du XVe siècle conservé à Léau, où figure le panorama de la vieille ville de Tirlemont. Une étude complémentaire sur ce monument a paru

dans le *Bulletin de la Commission royale des monuments*, t. I, 1949, p. 41-83, sous le titre *De Sint-Germanuskerk te Tienen.*

L'intérêt de ces monographies ne consiste pas seulement à fournir pour chaque édifice séparement une chronologie approchée, mais de serrer de près la succession des travaux par la comparaison constante des édifices voisins confrontés morceau par morceau. Seule une étude d'ensemble comme celle-ci, permet d'établir autant de recoupements et d'appliquer avec autant de succès le critère stylistique.

Cet excellent ouvrage fait désirer les tomes suivants qui conduiront cet inventaire jusqu'à l'exposé plus synthétique des conclusions. Un regret ; c'est de trouver dans un ouvrage aussi soigné tant de photographies médiocres, et dans un ouvrage aussi méthodique quelques plans chronologiques dont les hachures se font presque illisibles par mauvais calcul des réductions photographiques. Par ailleurs l'illustration est abondante et les relevés excellents.

M. Thibaut de Maisières

Aloïs Gerlo, *Erasme et ses portraitistes : Metsys, Durer, Holbein.* Bruxelles, Editions du Cercle d'art, (1950). In-8, 72 p. 17 ill.

Dans ce volume, on trouvera, en traduction française, la réunion de trois articles que M. Gerlo publia en néerlandais dans la Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art (Erasme et Metsys, 1944, XIV, p. 33-44) et dans la Revue belge de philologie et d'histoire (Erasme et Durer, 1946-47, p. 5-20 ; Erasme et Holbein, 1948, XXVI, p. 455-478).

Le point de vue de l'auteur est celui du philologue qui souhaite rassembler et commenter tous les textes relatifs au sujet qui l'intéresse, en l'occurence les extraits de la correspondance d'Erasme et de ses amis Morus, Aegidius, Pirckheimer notamment et des passages du journal de voyage de Durer. Ces écrits apportent quelque lumière sur les relations du grand humaniste avec les peintres célèbres de son temps et documentent les historiens d'art sur la date des divers portraits peints, dessinés ou gravés d'Erasme.

M. Gerlo a rendu service en groupant ces sources et en les commentant. Malheureusement son texte sent très fort la traduction ; d'autre part, il est farci de fautes, corrigées, il est vrai, mais partiellement, dans une liste d'*errata.*

Jacques Lavalleye

Josef Poulik. *Staroslavanska' Morava (Moravia in old slavonic period).* Prague, 1948 *(Monumenta archaeologica*, t. I), 216 p. in 8°, LXXVIII pl.

La période de culture slavonne, en Moravie, s'étend de 550 à 1200. Les archéologues la divisent traditionnellement en trois phases successives caractérisées par des modes de sépultures et de la céramique différents.

M. Joseph Poulik, s'appuyant sur les dernières trouvailles et le caractère slavon de la céramique dite de Prague, qui remonte au début du VI[e] siècle, estime dans le présent travail qu'il y a lieu de porter à quatre les divisions de la période de culture slavonne en Moravie, dont la première s'étendrait ainsi de 500 à 650. Il est certain — et les nombreuses figures et planches qui illustrent cet important ouvrage sur la Moravie durant l'époque slavonne en témoignent — que les centaines d'urnes funéraires retrouvées dans les différents districts moraves relèvent toutes, en dernière analyse, du type dit de Prague, dont le facies le plus précis a pu être étudié dans les champs d'urnes de Velatice près de Brno. Cette céramique assez épaisse et décorée au trait et au peigne, va se développer et s'affiner durant les siècles suivants.

M. Poulik ne s'étend guère sur le problème de l'origine de cette céramique, du moins dans le résumé anglais du texte tchèque qui termine son ouvrage et qui nous est seul accessible.

Il l'apparente avec raison à la céramique dite de Lusace en supposant que les peuples slavons et lusaciens ont été en contact, avant leur émigration du IVe siècle, alors qu'ils nomadisaient de la Vistule au Dniéper. Mais il omet de souligner leur ressemblance avec des formes et des décors d'origine nettement celtique et qui se retrouvent jusqu'en Hongrie. Les premières planches qui illustrent l'ouvrage de E. VON BONIS, *Die Kaiserzeitliche Keramik von Pannoniën,* sont très parlantes à cet égard.

Le deuxième chapitre du livre de J. Poulik, est consacré aux armes et aux objets retrouvés dans les sépultures des périodes II (650-850) et III (850-950). On sait que la Moravie est riche en fer. Aussi les armes et les outils recueillis sont ils nombreux; leurs formes, et spécialement celle des haches à talons, remontent à un type courant de l'époque des invasions. Les objets les plus beaux, bagues et boucles d'oreilles d'or, proviennent de Byzance ou d'ateliers situés sur les rives septentrionales de la Mer Noire.

Le troisième chapitre traite de l'évolution des rites funéraires. 1° du Ve au VIIIe siècle: incinération des corps et enfouissement dans des urnes; 2° à partir du IXe siècle, sous l'influence, semble-t-il du christianisme, les corps sont enfouis directement dans le sol.

L'auteur consacre avec raison la dernière partie de son ouvrage aux conclusions historiques apportées par son étude, qui paraît exhaustive. Il y insiste sur le fait qu'en Moravie les mobiliers funéraires du Ve siècle sont totalement différents de ceux utilisés du Ier au IVe s. (période romaine).

Dès lors il est normal de conclure à l'établissement brusque, à la fin du IVe s., de tribus slavonnes dans ce pays. Subissant successivement des invasions germaniques et avares, les tribus slavonnes formèrent finalement un état, dont le centre semble bien se situer, d'après les recherches les plus récentes, dans la Moravie inférieure, au confluent de la rivière et du Danube. L'agriculture, l'exploitation du minerai de fer, mais surtout l'élevage paraissent avoir été les principaux moyens d'existence de ces tribus qui ont atteint au IXe siècle leur plus grand développement. L'invasion hongroise mit fin en 906 à cet état de choses et leur territoire devint le champ de bataille entre Hongrois et Bavarois.

Ces diverses conclusions sont basées principalement sur l'archéologie, car, on le devine, les textes permettant l'histoire interne de ces peuplades slavonnes sont rares. On ne peut donc que féliciter l'auteur de l'effort accompli, tout en regrettant que les arguments qui lui permettent des conclusions précises soient détaillés dans une langue d'expansion scientifique trop restreinte. Heureusement la qualité et la quantité des illustrations nous permettent un contrôle partiel de faits que l'on souhaiterait pouvoir considérer comme acquis.

G. FAIDER-FEYTMANS

FRANK ADDISON. *The Wellcome excavations in the Sudan. Jebel Moya.* Vol. I (texte) 399 p. in 4°, vol. II (CXVI + planches, une carte), 1949, Oxford University Press (G. Cumberlege). Prix: £ 6/6.

C'est durant les années 1910 à 1914 que Sir Henry Wellcome poursuivit ses imposantes fouilles dans le Soudan égyptien. La mort l'empêcha de les publier et ses collaborateurs ne purent mettre au point cet important travail qui fut confié finalement à M. F. Addison. On conçoit aisément les difficultés auxquelles se heurta cet archéologue, réduit à publier des fouilles qu'il ne connaissait que par des relevés, des notes, des photos et des dessins. Soulignons immédiatement qu'il s'est tiré fort honorablement d'une tâche hérissée de difficultés. Le site fouillé, d'une surface de plus de 10 Ha, se situe au Jebel Moya, entre le Nil Blanc et le Nil Bleu, à 300 km au sud de Khartoum, au cœur même du Soudan.

De nombreuses traces d'habitats et de sépultures à inhumation y furent relevées et leurs mobiliers, très abondants, ont permis des conclusions précises concernant la chronologie et la nature de l'occupation du site. Cette occupation semble s'être développée durant la

période dite du royaume éthiopien de Napata (750-550 avant J-C). Dès avant la période dite de Méroë, c'est-à-dire déjà en 300 avant J-C, le site peut être considéré comme abandonné. Les populations qui s'y groupèrent et qui relèvent encore d'une civilisation à facies néolithique — ce qui peut paraître paradoxal à aussi basse époque — semblent provenir des déserts occidentaux et s'être fixées au VIIIe siècle, à proximité du Nil. L'originalité de leur production est très faible. En effet, les ateliers de Napata, alors en plein épanouissement, leur ont fourni poteries et objets de verre et de métal, que les habitants de Jebel Moya ont imités.

Tel est l'essentiel des conclusions à tirer de ce monumental ouvrage dont les chapitres principaux sont consacrés à l'étude du site de Jebel Moya, aux sépultures, fouillées avec précision, aux restes d'habitations, aux objets et aux industries, amulettes et bijoux, objets d'ivoire, armes de cuivre et de fer, silex (ce chapitre est dû à D. Lacaille), à la céramique. L'ouvrage se termine par le texte d'une courte notice consacrée en 1912 par Sir Henry Wellcome au site de Jebel Moya qu'il était en train de fouiller et par un tableau récapitulant le résultat de fouilles de chacune des 2883 sépultures étudiées.

Le recueil d'illustrations photographiques et les cartes qui illustrent le texte, est intelligemment conçu. Les planches consacrées à la céramique sont particulièrement bien composées et claires.

En résumé, cet ouvrage fait honneur au fouilleur du site de Jebel Moya, à l'archéologue qui a pu en poursuivre l'élaboration, à l'éditeur enfin qui en a réussi une parfaite présentation.

G. Faider-Feytmans

II.

REVUES ET NOTICES. - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

1. ARCHITECTURE — BOUWKUNST

— Saint-Ursmer à Lobbes, l'église funéraire de la célèbre abbaye de la Sambre, a toujours été considérée comme un monument des plus représentatif de l'architecture médiévale du pays, par la conservation de la presque totalité de ses membres. Ceux-ci sont rudes, peu décorés et de caractère primitif, mais, malheureusement, radicalement restaurés depuis 1865 par les soins intempestifs de l'architecte Carpentier.

Cette dernière mutilation a rendu pénible la tâche des historiens d'aujourd'hui, et exigé le complément de sondages importants pour reconnaître les formes primitives. Ces fouilles, exécutées par M. Brigode en 1943, ont abouti à deux études du plus haut intérêt, celle du Chn^e^ Lemaire (R. Lemaire, *De Karolingische S. Ursmarus Kerk te Lobbes*, dans Meded. van de Kon. Vl. Acad. van België, Klasse der schone kunsten, t. XI (1949) 23 p. pl.), et celle de M. Brigode lui-même dans son ouvrage récent sur *L'Architecture religieuse dans le sud-ouest de la Belgique*, (*Bull. de la Com. R. des Monuments*, t. I, Brux., 1949, pp. 115-132).

Ces deux études, basées sur les données d'archives et sur l'observation minutieuse des maçonneries, aboutissent à constater que les constructions romanes du XIe siècle, commencées, suivant les chroniques, en 1095 pour s'achever par la Consécration de 1109, n'auraient consisté qu'en un remaniement important d'une église antérieure conservée. Ce remaniement peut se résumer par la construction du chœur actuel avec son décor de frises d'arcatures, ainsi que de la tour plantée à l'ouest, hors de l'œuvre primitive.

Le corps du monument debout appartient donc à une époque plus éloignée, celle, peut-on croire, faute de toute autre indication, de la fondation même du sanctuaire en 819, et de la première installation des reliques de S. Ursmer en 823. Les deux historiens ont relevé avec soin toutes les parties subsistantes de l'édifice carolingien retrouvé, qui forment un ensemble étonnement complet: les nefs avec la trace de leurs soutiens alternés sont conservées; les deux transepts sont en place, celui de l'ouest dédoublé par une série de piliers médiants; enfin l'avant-corps est visible dans ses parties basses avec l'une de ses tourelles d'escalier de plan carré.

Les dessins restitutifs des formes et des volumes d'autrefois sont particulièrement suggestifs, mais, faut-il le dire, fort délicats à tracer puisqu'ils supposent qu'on tranche dans le vif des hypothèses. Celles-ci peuvent sans doute être appuyées sur des arguments valides, mais non toujours décisifs. C'est ainsi que le premier auteur croit que le clocher de l'avant-corps était posé entre les tourelles d'escalier comme à Aix, le second qu'il portait sur les piliers du transept voisin, donc en retrait sur les tourelles comme dans les tour *centrales* de Saint-Richier, de Messines ou de Soignies.

S'il y a divergence aussi sur la forme ronde ou carrée des soutiens faibles de la nef (les fouilles semblent indiquer la forme ronde), sur l'existence discutable de pilastres dans les bas-côtés, sur le niveau précis du transept qui semble avoir été haussé au XIe siècle, sur l'emplacement de portes et de fenêtres, il reste que Saint-Ursmer de Lobbes, dans ses parties essentielles est encore un monument Carolingien, vaste et solidement membré.

Eglise secondaire de l'abbaye illustre de Fulrade au IXe siècle, elle ne peut pas être considérée comme l'archétype des églises mosanes de Nivelles, Verdun, Maestricht, etc., mais comme un témoin, et le plus ancien conservé, d'une grande famille carolingienne disparue, qui s'est perpetué dans l'art roman de la Meuse comme dans celui de la vallée du Rhin.

M. Thibaut de Maisières

2. SCULPTURE ET ARTS DECORATIFS
BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN

— Au cours de ces vingt-cinq dernières années le comte Jos. de Borchgrave d'Altena a beaucoup publié au sujet de l'art mosan, de sorte qu'il peut en tracer une synthèse en se basant presque exclusivement sur ses propres travaux. Il a pu ainsi prendre une voie parallèle à celle de son éminent maître, le regretté Marcel Laurent, sans le suivre pas à pas. L'accent mis jadis sur l'orfèvrerie et la miniature passe à la sculpture, évidemment moins importante, mais non négligeable. Cependant quand l'auteur dit: « L'ivoire de Notger devance les tympans de Chartres, du Mans et de Verdun que les imagiers français et lorrains réaliseront au XIIe siècle seulement », nous aurions préféré une comparaison avec des œuvres de la même catégorie. On peut mettre en regard les fonts de Renier de Huy avec la statuaire plus tardive des églises françaises, parce que l'on reste dans le domaine de la sculpture, mais il y a toujours un certain danger à mettre en parallèle des œuvres de techniques différentes. Après les périodes de décadence certains métiers renaissent plus vite que les autres et cela dans tous les pays. Un lecteur insuffisamment averti pourrait conclure à la supériorité absolue des ivoires mosans, à partir de celui de Notger, qui, en réalité, est une œuvre exceptionnelle. Marcel Laurent ne lui trouvait pas beaucoup de liens avec les œuvres de la période suivante. En effet, il voyait un changement d'orientation: sous Notger, semble dominer une certaine influence de l'école de Trèves, puis après lui, celle de l'école de Metz. Toutes deux se marquant

d'ailleurs plus dans l'emprunt de thèmes que dans celui d'un style. L'originalité de l'art mosan ne peut se contester. L'auteur est même enclin à croire que la sculpture de cette école a été connue et imitée en Rhénanie, dans les pays scandinaves et en Grande-Bretagne. Ceci s'ajoute douc à ce que M. Useher nous avait dit de l'influance mosane en France et en Allemagne et aux démonstrations de M. Morelowsky. *(Des caractères de l'Art mosan au Moyen Age, Bulletin de l'Institut archéologique liégeois,* tome LXVII, 1949-50, pp. 61-78).

— Après les travaux de Joseph Destrée, de Marcel Laurent et d'Adolphe Goldschmidt, il ne pouvait plus y avoir beaucoup à dire au sujet du bel ivoire liégeois de la crucifixion appartenant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Un seul point restait à envisager, celui de l'origine du thème iconographique. Le comte Jos. de Borchgrave d'Altena a voulu élucider le problème, mais comme il remonte jusqu'à l'art chrétien primitif et à l'art byzantin, sans une remarque finale son étude ne devrait pas être analysée ici. Il existe de l'ivoire une copie contemporaine sertie dans un plat de reliure du trésor d'Essen. Or, dans cet ouvrage d'orfèvrerie, le nom de la donatrice, la célèbre abbesse Théophano, est tracé en creux, tandis que toutes les autres inscriptions apparaissent en relief, selon la technique la plus habituelle. On peut en conclure qu'il ne s'agit pas d'une pièce de commande. Aller plus loin serait téméraire. Aussi l'auteur s'en abstient et se contente de se demander si l'ivoire ne serait pas venu du pays de Liège dans son encadrement d'orfèvrerie. Cependant se pose un problème de méthode. Marcel Laurent, dont les travaux probes et rigoureux doivent demeurer pour nous un modèle, s'interdisait presque toujours les hypothèses. En effet, les jugements anticipés ne sont légitimes que dans la mesure où ils peuvent susciter et orienter des recherches. Créer un problème nouveau a son mérite, du moment qu'une solution est prévisible, même à longue échéance. C'est donc un avenir, peut-être lointain, qui jugera de l'opportunité de ce point de l'étude: *A propos d'un ivoire liégeois du XIe siècle (Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire,* 4e série, tome XXI, 1949, pp. 17-24).

— Le chanoine Placide Lefèvre a étudié *Le tombeau de Philippe Dale à la chapelle de Nassau à Bruxelles* et a retrouvé dans les archives de Sainte-Gudule le procès-verbal de l'inhumation du défunt. Nous trouvons dans l'article, outre des renseignements sur le tombeau, quelques indications sur l'histoire de l'oratoire Saint-Georges, actuellement menacé de destruction, malgré tous les souvenirs historiques qui s'y rattachent et malgré son intérêt archéologique exceptionnel. *(Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire,* 4e série, tome XXI, 1949, pp. 25-28).

— C'est sans doute la dernière fois que nous aurons à parler d'une étude publiée par le regretté Paul Rolland et il s'agit précisément d'une œuvre particulièrement représentative de son talent. Elle abonde en idées exposées avec clarté et élégance. Aussi, son titre: *La famille Floris à Tournai* est singulièrement dépassé. Nous trouvons, en effet, tout d'abord une précieuse esquisse des relations artistiques entre cette ville et Anvers. D'autre part, les œuvres sont étudiées sous l'angle le plus large. Ainsi après avoir montré ce que le jubé de Corneille Floris doit à l'influence de Sansovino et de Dubreucq, l'auteur le classe comme prototype de ceux d'Anvers, Bruxelles, Ath et Bois-le-Duc. De même la statue de N.D. est étudiée dans ses rapports avec la madone brugeoise de Michel-Ange. Même perdus, les vitraux de Jacques Floris rentrent dans une évolution *(Fédération archéologique — XXXIIe session — Congrès tenu à Anvers* en 1947, *Annales,* 1e partie, Anvers 1950, pp. 294-317).

— En étudiant *Les pierres tombales de l'Abbaye de Flône,* Mme S. Collon-Gevaert a fait avancer le problème passionnant de la pénétration de l'art italien de la Renaissance dans la principauté de Liège. La première de ces dalles funéraires en bas-relief, celle des abbés, Nicolas de Molin et Hubert de Stréau, n'est guère intéressante. Par contre, celle de Philippe

d'Orjo est une œuvre remarquable. Aussi ne sera-t-on pas étonné de voir l'auteur l'attribuer à un artiste tel que Nicolas Palardin, junior, en se basant sur la comparaison avec les pierres tombales de Jean de Cromois et d'Arnold de Berlo. Pour la sépulture de Thomas et de Jean de Streel, les moines firent appel à un sculpteur moins doué, mais non sans contacts avec l'atelier italien. La dalle funéraire des abbés Nicolas Périlleux et Thomas de Vinamont est un bon morceau de sculpture pour lequel on peut avec quasi-certitude mettre en avant le nom d'Elias Fiacre, fils de Martin Fiacre et donc petit fils de Nicolas Palardin, senior. C'est la première œuvre authentique que l'on puisse lui attribuer. Il y a donc là une véritable découverte qui nous en fait espérer d'autres *(Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome LXVII, 1949-1950, pp. 193-214).

— Dans son double zèle pour la conservation des œuvres d'art de sa région et l'enrichissement des belles collections qui lui sont confiées, Melle Hélène VAN HEULE a fait entrer jadis au Musée Curtius une belle pierre à décor héraldique qu'elle étudie aujourd'hui tant au point de vue historique qu'archéologique. *(Autour d'une pierre armoriée, Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome LXVII, 1949-1950, pp. 215-229).

— Le choix de M. A. JANSEN pour prononcer le discours inaugural du congrès archéologique d'Anvers était heureux parce que dans cette ville il convenait de parler de la sculpture baroque et que dans ce domaine notre secrétaire général joue un rôle de chef d'école et de précurseur d'un mouvement d'intérêt, dont l'ampleur s'accentue. Cependant, depuis lors, il a retravaillé son texte pour l'insérer dans son mémorial de l'Exposition anversoise du Trésor des Eglises et semble préférer que l'on consulte cette seconde version. Pour déférer à ce désir, nous renvoyons aux comptes rendus de cet ouvrage *(De antwerpse Beeldhouwkunst in de XVIIe eeuw — Fédération archéologique et historique de Belgique* — XXXIIe session — *Congrès tenu à Anvers*, en 1947, *Annales*, 1e partie, pp. 9-21).

— M. R. PEETERS nous donne une bonne biographie de Jean-Claude De Cock, dont il a notamment trouvé l'acte de baptême daté du 6 février 1667. De plus, il porte un jugement intéressant sur cet artiste en le qualifiant de précurseur du néo-classicisme. Cette expression peut prêter à discussion, parce que le néo-classicisme s'entend plus de la réaction contre le style Louis XV que de celle contre le baroque de nos provinces. J.-Cl. De Cock représente certainement une tendance très modérée dans la sculpture anversoise et c'est, peut-être, la raison pour laquelle il n'accéda jamais aux dignités de sa corporation. Nous regrettons que M. R. Peeters n'ait pu appuyer sa thèse sur une illustration plus abondante. Etant des portraits, les bustes de Philippe-Guillaume et de Maurice de Nassau ne peuvent révéler complètement la manière d'un artiste. Ainsi pour baser un jugement, il ne reste que les stalles de Turnhout et le maître-autel de l'église du Béguinage d'Hoogstraten, mais nous pourrons probablement réexaminer le problème, parce que l'auteur annonce un ouvrage sur Jean-Claude De Cock, dont il aurait retrouvé pas mal d'autres œuvres. *(Een wegbereider tot het neoclassicisme: De antwerpse beeldhouwer Johannes Claudius De Cock* — même publication, pp. 278-288).

— M. Roger VAN DRIESSCHE complète son étude sur les stalles de l'abbatiale de Saint-Pierre à Gand, d'une étude sur le buffet d'orgue et l'autel de saint Benoît exécutés pour la même église par Octave Herry *(Het orgel en het St Benedictusaltar der St Pieterkerk te Gent* — même publication pp. 330-338).

— L'église de Putte n'a conservé que quelques pièces de son mobilier ancien. M. M. A. NAUWELAERTS en dresse l'inventaire. La plus précieuse est un ornement liturgique du XVIe siècle, mais comme elle est connue l'auteur préfère insister sur les confessionnaux commandés en 1785 à P.F. de Noter et J.Fr. van Geel et complétés au XIXe siècle par P.P. Geets *(Godsdienstige Kunstwerken te Putte-bij-Mechelen*, même publication, pp. 271-277).

— M. L.M. Grondys nous donne un indice chronologique pour l'étude des représentations du Christ crucifié. Avant le deuxième quart du XIe siècle, on ne l'aurait jamais représenté après trépas *(L'iconographie byzantine et l'iconographie franciscaine du Crucifié mort sur la croix,* même publication pp. 255-258).

— S'étant interrogé sur *La signification des sceaux pour l'étude du type de la madone au Moyen Age,* le Ch^ne Placide Lefèvre en est arrivé à une conclusion plutôt négative, dans ce sens qu'il nous fait douter du moyen de nous donner une idée d'une statue mariale disparue en examinant les sceaux de l'église, où elle se trouvait. A ce propos, il fait remarquer que le vocable de « statue miraculeuse » ne remonte qu'au XVIIe siècle. Avant cela, le peuple chrétien ne s'attachait pas à une image particulière. Dans les églises de pèlerinage, il y avait souvent deux statues de la Vierge, l'une vénérée à l'église et l'autre portée dans les processions, sans qu'elles se ressemblent. Passant à un autre problème, l'auteur nous fait douter de la fidélité des sceaux représentant des édifices *(Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, Congrès tenu à Anvers en 1947,* Anvers, 1950, pp. 259-263).

— Parmi les *Pièces curieuses en céramique européenne* étudiées par M. Jean Helbig, deux seulement semblent de chez nous, une statuette du XVe siècle et une niche de foyer du XVIe *(Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire,* 4e série, tome XXI, 1949, pp. 44-54).

— Pouvait-on s'attendre à voir publier un long mémoire sur l'organisation de *La Corporation des Orfèvres de Bruxelles au moyen âge?* Assurément non, puisque les archives de la capitale ont disparu lors du bombardement criminel ordonné par Villeroy. Cependant, Mme A. M. Bonenfant-Feytmans a trouvé le moyen de suppléer à la rareté des sources par une grande sagacité. De faux documents établis pour assurer aux orfèvres malinois le bénéfice des règlements et privilèges concédés à leurs confrères de Bruxelles lui ont permis d'établir d'une façon strictement critique le texte d'une charte corporative accordée en 1400 par la duchesse Jeanne de Brabant, ainsi que celui de diverses ordonnances *(Bulletin de la Commission Royale d'Histoire,* tome CXV, 1950, pp. 85-172).

Jean Squilbeck

Imprimeries Générales Lloyd Anversois
Société Anonyme
14, Rue Vleminckx, Anvers
Tél. : 33.69.30

Le Culte marial et la Genèse de la Sculpture médiévale

L'art n'est pas qu'une manifestation esthétique, c'est aussi l'expression de la pensée d'une génération déterminée. Plus qu'à d'autres époques, l'art du haut moyen âge eut un caractère religieux, conditionné en fonction de l'Eglise, partie intégrante de la religion, il s'est développé par elle et fut le fruit de l'évolution religieuse elle-même. La présente étude a pour but de reconstituer le mouvement spirituel qui a fait germer et éclore l'art naissant du moyen âge.

La sculpture, aussi bien la statuaire que la sculpture monumentale, a subi à la fin du bas-empire romain, une éclipse de plusieurs siècles. Le haut moyen âge n'a connu en fait d'art que la peinture murale, l'orfèvrerie, la miniature, le travail de l'ivoire et le bas-relief.

La sculpture monumentale a réapparu assez brusquement à la fin du IIe siècle, plus précisément dans le Midi de la France vers 1095. Mûrie vers le milieu du 12e siècle, elle enjoliva de ses thèmes préférés — le Jugement Dernier, la Résurrection du Christ et l'Assomption de la Vierge — les portails d'églises (1).

Des historiens de l'art ont cherché le point initial de cette évolution dans les statues de bois, précurseurs de la statuaire monumentale, dont la figuration fut transposée aux tympans de nos cathédrales. La statue de bois de la Vierge, vénérée vers 1150 dans la crypte de Chartres, aurait servi de modèle pour la Vierge en majesté du portail occidental de Chartres au milieu du 12e siècle. Cette statue de la crypte chartraine serait devenue ainsi le prototype de la statuaire naissante, puisque sa reproduction au portail de Chartres inspira directement ou indirectement les Vierges en majesté du portail Sainte Anne à Notre-Dame de Paris, du portail septentrional de Bourges et du cloître de la Dourade à Toulouse (2).

(1) Em. Male, *l'Art religieux du XIIe siècle en France,* Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age, Paris, 1928, p. 1 et p. 428.
(2) ibid., p. 283-285 et p. 431.

M. Emile Mâle, bien que ne niant pas la ressemblance des deux œuvres chartraines, hésite à admettre cette hypothèse, pour la raison qu'il doute de la possibilité d'une statue de la Vierge antérieure à 1150 dans la crypte de Chartres ([1]). Ce doute n'est pas justifié, un des résultats de notre étude sera de prouver l'existence de plusieurs autres statues mariales entre la Loire et le Rhin à la fin du 11e et le début du 12e siècle.

Quoiqu'il en soit de ce premier problème, la réapparition de la sculpture elle-même a semblé aux historiens de l'art un fait brusque, difficile à expliquer. M. Emile Mâle, qui y voit un des phénomènes les plus curieux de l'histoire, a tenté de fournir une explication. Le distingué historien de l'art français a vu juste en établissant un lien de cause à effet entre l'efflorescence du culte marial et les origines de la sculpture en Occident. Toutefois, en situant le départ de cette évolution vers la fin de la première partie du 12e siècle, il a retardé la *possibilité* de la renaissance de la sculpture d'environ un demi siècle. Au demeurant, il a imparfaitement esquissé la genèse de la vénération mariale elle-même.

Sans ignorer l'influence des grands abbés clunisiens Hugues (1024-1109) et Pierre le Vénérable (1092-1156), Mâle attribue le mérite de l'épanouissement du culte de la Vierge aux ordres monastiques nouveaux, Cîteaux et Prémontré. Pour plus de sûreté reproduisons textuellement la conclusion de Mâle : « C'est au 12e siècle, que le culte de la Vierge, jusque là si grave, commence à se nuancer de tendresse. Des ordres nouveaux apparaîssent qui commencent à parler de la Vierge avec un accent plus passionné, et l'on voit grandir des sentiments qui vont s'épanouir avec une grâce poétique au 13e siècle. Les Prémontrés et les Cisterciens ont pour la Vierge une ardente dévotion, qu'on ne trouvait pas à ce degré chez les anciens Bénédictins » ([2]).

Disons le d'emblée, M. Mâle diminue considérablement l'influence des Bénédictins dans la mariologie et met à l'actif des Cisterciens et des Prémontrés une évolution ascensionnelle dont ils furent, sans conteste, *des agents* mais non pas *les initiateurs*.

L'éclosion de la vénération mariale, date de la seconde moitié du 11e siècle et non pas du 12e. Ce fut à la fois un mouvement spontané jailli de la métamorphose de la civilisation occidentale au 11e siècle et stimulé par ce qui fut un des aspects de cette transformation, le renouveau religieux ou la réforme

---

([1]) ibid., p. 284.
([2]) Em. Male, op. cit., p. 426.

monastique, œuvre bénédictine par excellence, qui partie de centres ascétiques distincts, trouva son apothéose à la fin du siècle dans le triomphe de l'action clunisienne.

Reprendre le problème à ses débuts, n'intéresse pas la seule histoire de l'art mais la civilisation médiévale entière. Du point de vue de l'histoire de l'art, la plus récente des disciplines historiques, parfois insoucieuse du recours au texte, cette étude permet de mieux dater les premières œuvres sculpturales. Une pareille étude ne peut aboutir qu'en dépouillant toutes les sources, aussi bien les œuvres littéraires que les actes diplomatiques.

Le culte marial, d'origine orientale, s'est répandu en Occident au cours du deuxième tiers du 4e siècle. La virginité de Marie dans la conception y fut, dès lors, exposée par saint Zénon de Vérone (†380), saint Ambroise (†397), par le pape Sirice au synode de Milan en 390, par saint Jérôme et par saint Augustin (354-430) ([1]).

Le culte marial continua à manifester sa vigueur parmi les ecclésiastiques dans cette société méditerranéenne des Mérovingiens, qui avait conservé le contact avec l'Orient. Les papes Horsmidas (†523) et Grégoire le Grand (†604) furent des mariologues ardents ([2]). L'œuvre de Grégoire de Tours (538-595), reflet fidèle de la civilisation mérovingienne imprègnée d'apports orientaux, témoigne d'une fervente vénération mariale, à plusieurs reprises l'èvêque de Tours célèbre la Mère Virginale du Christ parée de gloire et de vertus ([3]).

L'ère de dispersion des églises mariales sous les Mérovingiens correspond dans ses grandes lignes avec le *couloir méditerranéen* animé par le trafic syrien. Elles furent situées à Arles, Narbonne, Cahors, Toulouse, Lyon, Saint-Chef (Isère), Remicourt (Vosges), Fleury-sur-Loire, dans le bassin parisien à St. Denis, Paris, Argenteuil, Bruyère, Réez-Fosse-Martin (Oise), dans le Pas-de-Calais à St. Omer, à Térouane et Honnecourt, aussi à Murbach en Alsace ([4]). On constate, au contraire, leur absence dans les anciennes villes

---

([1]) *Dictionnaire de théologie catholique.* Paris, 1927, t. 9², p. 2375.
([2]) ibid., t. 9², p. 2382.
([3]) Grégoire de Tours, *Historia Francorum,* M.G.H., SS. Rer. Merov., t. 1, p. 43, c. 18 ; Liber in glorio martyrum, eod. loco, t. 1, p. 493 et 495.
([4]) Arles : M.G.H., *Legum sectio,* Concilia, t. 1, p. 524, Jun. 6. — *Vita Rusticulae sive Mariciae abbatissae Arelatensis,* M.G.H., S.S. Rer. Merov., t. IV, p. 350.
Narbonne : *Historia Wambae auctore Iuliano episcopo Toletano,* M.G.H., SS. Rer. Merov., t. V, p. 513.
Cahors : *Vita Disiderii Cadurcae urbis episcopi,* SS. Rer. Merov., t. IV, p. 587.
Toulouse : *Grégoire de Tours,* loco cit., t. I, p. 286, c. 10.
Lyon : *Grégoire de Tours,* Liber in glorio martyrum, loco cit., t. I, p. 785, c. 64 et Historia

romaines rhénanes — Cologne, Bonn, Coblence, Trèves — sevrées de rapports économiques directes avec l'Orient. En Allemagne, les sources en effet signalent à peine les mariales de Constance, Hohenburg et Freissing en Bavière et Brixen dans le Tyrol (1).

Des diplômes mérovingiens, sujets à caution, rendent les citations de mariales elles-mêmes suspectes. Quatre actes de l'abbaye de Stavelot-Malmédy, datés de 651, 664, 676 et 692 vouent l'abbatiale aux saints Pierre, Paul et Martin, un faux de 681 la dédie également à Marie (2). Un diplôme de Sigebert II (653) ne mentionne pas le nom de Marie par rapport à l'église de Spire, mais une charte postérieure de Childéric II, datée de 664-666, la cite en qualité de patronne (3). Un acte faux de Thierry IV, du 2 mars 722, relatif à l'église de le Mans, place cette église sous la protection de Marie et de saint Pierre (4).

Francorum, eod. loco, t. I, p. 403, c. 20.
Saint-Chef : *Vita Theudani abbatis Viennensis*, auctore Adone, M.G.H., SS. Rer. Merov., t. III, p. 529, c. 12.
Remicourt : *Vita Amati abbatis Habendensis*, M.G.H., SS. t. IV, p. 220, c. 13.
Fleury-sur-Loire : *Ex Adrevaldi Floriacensis Miraculis S. Benedicti*, M.G.H., SS., XV, t. I, p. 485, c. 17 et p. 490, c. 26.
Soissons : *Vita Lupi episcopi Senonici*, M.G.H., SS. Rer. Merov., t. IV, p. 186, c. 25.
Reims : *Vita Rigoberti*, M.G.H., SS. Rer. Merov., t. VII, pp. 73 et 78.
St. Denis : M.G.H., *Legum Sectio*, Concilia t. I, p. 196, 626 ou 627, sept. 27.
Paris : *Vita S. Chlodovaldi*, M.G.H., SS. Rer. Mer., t. II, p. 356, c. 12.
Argenteuil : *Diplomata regum Francorum e stirpe Merovinga*, éd. G.H. Pertz, M.G.H., Diplomata, in-folio, nº 71, p. 63.
Bruyères : L. Levillain, *La charte de Clotide* (10 mars 673). Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, t. 105, 1944, p. 43.
Réez-Fosse-Martin : *Conversio Otgarii*, M.G.H., SS. Rer. Merov., t. V, p. 285, c. 5.
St.-Omer : M. Gysseling et A.C.F. Koch, *Diplomata belgica ante annum millesimum centesimum scripta* (Bouwstoffen en studiën voor de geschiedenis en de lexicographie van het Nederlands) t. I, nº 2, p. 7, 663, févr. 1.
Térouane : ibid., nº 5, p. 9, 663, avril 14.
Honnecourt : ibid., nº 5, p. 15, 685 février 8 et nº 6, p. 7, 686 ou 687.
Murbach : *Diplomata regum Francorum e stirpa merovinga*, éd. G.H. Pertz, loco cit., nº 95, p. 84, 727, juillet 12.

(1) Constance : *Vita Galli auctore Wettino*, M.G.H., SS. Rer. Merov., t. IV, p. 269, c. 24.
Freising : *Vita Corbiani episcopi Baiuvariorum auctore Arbeone*, M.G.H., SS. Rer. Merov., t. VI, pp. 585, 588 et 634.
Hohenburg : *Vita Odilae Abbatissae Hohenburgensis*, M.G.H., SS. Rer. Merov., t. VI, p. 49, c. 22.
Brixen : L. Santifaller, *Die Urkunden der Brixner Hochstiftsarchive*, Innsbruck, 1929, nº 39, p. 68.

(2) *Diplomata Francorum e stirpe Merovinga*, loco cit., nº 23, p. 23 ; nº 27, p. 26 ; nº 29, p. 29 ; nº 62, p. 55 et nº 53, p. 47.

(3) ibid., nº 24, p. 24 et nº 28, p. 27.

(4) ibid., nº 87, p. 201.

Comparativement à l'époque mérovingienne, il s'est produit chez les carolingiens un appauvrissement du culte marial qui s'accentuera encore dans la dernière partie du 9e siècle. Le fait frappe d'autant plus que la littérature, devenue essentiellement religieuse et hagiographique, serait plutôt de nature à provoquer une abondance d'œuvres mariologiques et à mieux nous renseigner au sujet du culte de la Vierge. Davantage que l'économie, le monde intellectuel et religieux s'est fermé et détaché du monde méditerranéen antique. Il s'est formé une *civilisation occidentalisée*, moins brillante certes, mais cependant plus autochtone, dans laquelle les éléments chrétiens purement occidentaux l'emportèrent sur la tradition mi-païenne, mi-orientale des Mérovingiens.

Combien le recul marial fut une réalité, nous en trouvons la preuve manifeste dans le formulaire diplomatique de l'abbaye de St. Bertin à St. Omer : les actes mérovingiens vouent le monastère à la Vierge, après 721 son nom est, à des rares exceptions près, omis (1).

Des esprits d'élite, tels Alcuin, Raban Maur, Walafried, Strabon et après eux Sédulius de Liège (†884) et Hincmar (†882) célébrèrent les mérites de la Vierge, mais sans influencer l'opinion du temps (2). Il est d'ailleurs difficile de distinguer dans la partie poétique de leur œuvre la tradition reminiscente du sentiment personnel. Si d'autre part, Ratramne (†868) et Paschase Radbert (†vers 865), tous deux moines de Corbie, ont défendu avec ardeur la virginité de Marie, ce fut pour réfuter une conviction répandue chez leurs contemporains, d'après laquelle Marie avait enfanté selon la loi commune aux femmes (3).

La mariologie avait perdu tout caractère actif. L'abondante correspondance du 8e-9e siècle affiche à l'égard de la mariologie une carence qui n'est pas seulement de l'ignorance mais de la froideur. Si Alcuin la cite parfois dans ses lettres, c'est sans l'élan mystique qui vibre dans son œuvre poétique. Une autre illustration de l'église carolingienne, Loup de Ferrières (†862)

---

(1) M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., t. I, nº 2, p. 8, 663, février 1 ; nº 7, p. 19, 690 ou 691, juin 1 ; nº 10, p. 23, 717, juin 24-719, février 29, avec dédicace à Marie. — ibid., t. I, nº 11, p. 25, 721. novembre 10 ; nº 14, p. 29, 743, avril 23 ; nº 22, p. 42, 806 ; nº 23, p. 43, 808, octobre 11 ; nº 24, p. 45, 810 ou 811 ; nº 25, p. 46, 820, septembre 18 ; nº 33, p. 56 ; 857, mars 27 ; nº 35, p. 64, 865, juin 20-866, juin 19 ; voir aussi les nºs 38, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48. — Marie est encore citée dans le nº 16 reproduisant le texte d'un acte de 717 (nº 10), dans les nºs 28 et 30.

(2) M.G.H., *Epistolae Karolini aevi*, t. II, p. 13, 25, 63, 130.

(3) Alès, op. cit., t. III, p. 245.

n'a dans ses lettres aucune pensée pour la mère du Christ, cette piété mariale fait défaut aussi dans les centaines de lettres écrites par les hommes d'église entre 830 et 872 (1).

La littérature hagiographique carolingienne, très fournie, ignore l'appel à l'intercession de Marie, médiatrice de grâces. (2). Elle manifeste un silence égal au sujet des reliques mariales dans les églises d'Occident. Au 9e siècle l'abbaye de femmes à Lyon était placée sous la tutelle de saint Pierre (3), dans les siècles de ferveur mariale à venir la Vierge, patronne des moniales, symbolisera la perfection des vertus. A part en 811 par Léon III, jamais la question mariale n'est soulevée dans les conciles carolingiens (4). Toutefois au concile de Paris, tenu en novembre 825, fut lue une lettre de l'empereur de Byzance, Michel, dont le texte, riche de vénération mariale, accentue davantage le contraste avec l'Occident (5).

En France comme en Allemagne, le nombre d'églises mariales nouvelles est réduit à la fin du 8e et au cours du 9e siècle. Citons en France: Notre-Dame en Carcassés, une mariale sur la Nielle en Narbonnais, puis celles de St.-Riquier en Normandie, de Chartres, Reims, Rouen, Orange (en Vaucluse), et de Saint-Chiniau (dans l'Hérault) (6). Dans les territoires germano-carolingiens nous avons relevé: les mariales de Fulda, celle d'Inden (792), de Rheinau, mais en réalité préexistante, l'abbatiale de Batavie érigée en 888, Ste-Marie de Reichenau, construite en 888, celle de Trèves et de St.-Gall, vraisemblablement aussi l'autel marial de l'abbaye de St.-Trond (7).

---

(1) Cf. M.G.H., *Epistolae aevi Karolini*, t. I à III.

(2) Nous avons trouvé un seul texte, il est relatif à Aldricus, futur évêque du Mans qui avant d'entrer dans la cléricature témoignait une fervente vénération mariale, cf. Gesta Aldrici episcopi Cenommanensis M.G.H., SS., XV/I, c. 1, p. 308.

(3) M.G.H., *Ep. Karolini aevi*, p. 543, 813-814.

(4) *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausgegeben durch M. Buchberger, Fribourg, 1934, t. VI, p. 892.

(5) M.G.H., *Legum sectio*, Concilia 11/2, Concilia Karolini aevi, t. I, p. 479 : postulantes intercessiones et interpellationes inviolatæ dominatricis nostræ, Dei genitricis semper virginis Mariæ.

(6) Notre-Dame en Carcassé : M.G.H., *Ep. Karolini aevi*, t. II, p. 433, nº 275, a. 804. — L. Levillain, *Recueil des actes de Pepin I et Pepin II*, nº XLII, p. 172, 814-838.
St. Riquier : *Angilberti abbatis de ecclesia Centulensi libellus*, M.G.H., SS. XV/I, p. 175.
Chartres : *Ex gestis episcoporum Autisiodorensium*, M.G.H., SS. XV/I, p. 175.
Reims : M.G.H., *Legum sectio*, Formulæ, p. 515.
Rouen : M.G.H., *Legum sectio*, Formulæ, a. 818-828.
Orange : R. Poupardin, *Actes des rois de Provence*, nº VI, p. 13, 860.
Saint-Chiniau : Ph. Lauer, *Recueil d'actes de Charles III*, p. 52.

(7) Fulda : *Rudolfi miracula sanctorum in Fuldenses ecclesias translata*, a. 835.
Inden : Ardonis, *vita Benedicti abbatis Aniacensis et Idensis*, M.G.H., SS. XV/2, pp. 204-205 et 206.

Certes, les sources carolingiennes citent d'autres mariales, mais en réalité elles prouvent combien les textes mariologiques du haut moyen âge exigent de circonspection. Hugues de Fleury (†1108) attribue la construction de la mariale de Dôle à un noble de l'époque carolingienne, elle date en réalité du Xe siècle (1). Trois actes relatifs au monastère de St. Bertin respectivement de 828, 830 et 835 prétendent l'église de Stenetland vouée entre autre à la Vierge, or, une charte de 831 la place uniquement sous la protection du Saint Sauveur (2). L'éditeur des *Monumenta Germaniæ Historica* refuse le moindre crédit à la *Passio Friderici episcopi Traiectensi*, dès lors, la mention dans cette œuvre d'une mariale à Utrecht mérite-t-elle plus de foi? (3). Soulignons un cas typique : un diplôme de Charlemagne pour l'abbaye du Mont-Cassin contient une liste mentionnant onze églises mariales relevant de la célèbre abbaye italienne. Or, l'acte en question a été falsifié au 12e siècle et il est évident que les mariales datent en réalité d'alors (4). La propension des faux actes carolingiens à citer des mariales est patente, ils le font par la formule « *in honore sancta Mariæ, semper virginis* », expression mariale en usage seulement aux 11e-12e siècles et qui dans les œuvres littéraires antérieures s'avère généralement être une ajoute ultérieure (5).

L'apathie mariale perdure au 10e siècle, tout au plus y eut-il un regain de vénération envers Marie autour de Cluny, attribuable aux abbés Odon, sacré en 926, et surtout Mayeul, élu en 948, de même en Allemagne plus ouverte par la politique ottonienne à l'influence veneto-byzantine.

Les sources françaises identifient les mariales de Noyon (901), de Card près d'Arles (921), l'abbatiale de Melun, le mariale de Valence au comté de Die, les deux églises relevant du monastère de Bagnoles, celles de Compiègne (6). Trois chartes du trésor de Cluny, antérieures à la fondation de l'abbaye

---

Rheinau : *Vita Findani*, M.G.H., SS. XV/1, p. 506.
Batavie : M.G.H., *Diplomata Karolinorum*, t. III, n° 13, p. 22, 888, février 2.
Reichenau : *Vita Meingoldi comitis*, M.G.H., SS. XV/1, p. 557.
Trèves : M.G.H., *Legum Sectio*, Formulæ, Formulæ Marculfinæ Aevi Karolini, p. 127.
St-Gall : ibid., p. 127.
St-Trond : Rodulfus, *Gesta abbatum Trudonensium*, M.G.H., SS. X, p. 230, c. 3.

(1) Hugo Floriacensi, *Modernorum regum francorum actus*, M.G.H., SS. IX, p. 377 et note 1.
(2) M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., t. I, n° 27, p. 48 ; n° 28, p. 49 ; n° 29, p. 51 ; n° 30, p. 52 ; n° 33, p. 56 ; n° 36, p. 65 ; n° 37, p. 67 ; n° 42, p. 75.
(3) *Passio Friderici episcopi Trajectensis auctore Odberto*, M.G.H., SS. XV/2, p. 342 (note critique de l'éditeur) et p. 348, c. 10.
(4) M.G.H., *Diplomata*, t. I, n° 255, p. 367, 798, février 12.
(5) Nous publierons prochainement une étude diplomatique à ce sujet.
(6) Noyon : Ph. Lauer, op. cit., p. 84, 901, oct. 31.
Card : R. Poupardin, op. cit., n° LIX, p. 108, 921.

en 910, citent les mariales de Palie (895), de Juniani (903) et de Lornau dans la *villa Abbia* [1]. Postérieurement à l'érection du monastère, le chartrier mentionne dans le Mâconnais : *Civinians villa sancte Marie* (925), *in Glaudano capellam sanctæ Mariæ* (936-954) et la *capella beate Marie de Bragedo* (927-941), appellation topographique en réalité précoce au 10e siècle [2]. Les mariales clunisiennes deviennent nombreuses dans les quinze dernières années du siècle [3]. D'autre part, la cathédrale de Clermont dédiée primitivement aux martyrs Agricol et Vital, fut placée au 10e siècle sous le patronnage de Marie [4]. De même un oratoire à Pavie dite antérieurement de Gaidulf devint la chapelle Sainte-Marie [5]. Nous supposons que les cas de l'espèce furent nombreux aussi dans le Midi de la France.

Les sources diplomatiques allemandes dénombrent les mariales suivantes: Weilburg (citée en 912), Hambourg (930), Verden (932), Schiedesche (940), Havelberg (946), Gandesheim (942), Coblence (949), Hornbach (950), le couvent d'Oeren à Trèves (953), les monastères de Meschede (958), celui de Niedermunster à Ratisbonne et Chur [6]. La consécration de l'abbaye de Kempten à la Vierge est suspecte : les diplômes impériaux de 927, 929, 939, 943, 948 et 972, dont quatre originaux, se bornent à désigner le

---

Melun : Ph. Lauer, op. cit., nº XXXIX, p. 82, 901, août 21.
Valence : R. Poupardin, op. cit., nº LXV, p. 116, 912-926.
Bagnoles : Ph. Lauer, op. cit., nº LXXXV, p. 191, 916, avril 9.
Compiègne : *Genealogiæ comitum Flandriæ*, M.G.H., SS. IX, p. 303.

(1) Alex. Bruel, op. cit., t. I, nº 55, p. 64, 895, mars ; nº 81, p. 91, 903, mai 14 ; nº 198, p. 186, 914-915.

(2) ibid., op. cit., t. I, nº 294, 925, octobre 11; nº 464, 936-954, mai; nº 305, 927-942.

(3) ibid., t. 2, nºs 1858, 1926, 1934, 1947, 1950, 2277, 2307, 2482, 2483, 2484.

(4) Em. Male, op. cit., p. 285-286.

(5) Alex. Bruel, op. cit., t. 3, nº 2483.

(6) Cf. M.G.H., *Diplomatum*, 1 :
Weilburg : nº 13, p. 13, 912, novembre 28.
Hambourg : nº 11, p. 98, 937, juin 30.
Verdun : nº 31, p. 66, 932, janvier 7.
Schildesche : nº 35, p. 121, 940, mai 9.
Havelberg : nº 76, p. 155, 946, mai 9.
Gandesheim : nº 89, p. 171, 947, mai 4.
Coblence : nº 115, p. 197, 949, novembre 22.
Hornbach : nº 199, p. 199, 950, janvier 8.
Oeren à Trèves : nº 268, p. 249, 953, août 20.
Meschede : nº 190, p. 272, 958, janvier 12.
Niedermunster : nº 432, p. 585, 973, avril 27.
Chur : nº 11, p. 48, 926, novembre 3 et nº 191, p. 273, 958, janvier 16.

monasterium quod dicitur Campidono (1), seul un acte de 936, conservé sous forme de copie du 11e siècle, ajoute : *in honore sancte Dei genitricis Marie* (2). L'abbaye de moniales à Quedlinbourg, à croire un acte de 954, était dédiée à Marie et à saint Servais, deux originaux ultérieurs, datés de 956, omettent le nom de Marie, et un troisième acte réputé original, consacre l'abbatiale à St. Jacques (3).

Le dépouillement des sources auquel nous venons de procéder, démontre la minime extériorisation du culte marial dans la première partie du haut moyen âge. Cette vérité deviendra plus sensible encore comparée au puissant élan marial du 11e siècle. Le culte se limitait aux gens d'église chez lesquels il manquait de tendresse, il trouvait peu d'écho dans la masse du peuple, c'est d'ailleurs précisément là ce qui caractérise sa pauvreté en un certain sens déjà chez les Mérovingiens et dans une plus grande mesure aux 8e-10e siècles. Les sentiments religieux des fidèles mérovingiens et carolingiens étaient plus concentrés sur la vénération des saints régionaux que sur les vérités enseignées de la foi. C'est pourquoi le haut moyen âge a été avant tout le siècle des saints. Il manquait au culte marial la faculté de se substancialiser par des reliques. *Maria assumpta est !* Le silence absolu des sources historiques au sujet de l'existence de reliques corporelles de la Vierge confirme le dogme de l'Assomption. La carence des reliques corporelles et la rareté des reliques vestimentaires rendaient l'initiation mariale par trop abstraite pour les moyenageux primitifs.

Plusieurs constatations de fait démontrent la tiédeur mariale de ces siècles. Ni à l'époque mérovingienne, ni dans les temps ultérieurs, un pèlerinage marial n'est signalé et aucun miracle n'est attribué à l'intercession de la Vierge, or, Grégoire de Tours et tant d'autres seraient des sources adéquates pour nous l'apprendre. N'est-ce pas un indice également, qu'aucune des fondations monastiques de saint Benoît de Nursie, de saint Augustin et de saint Colomban, à l'exception toutefois de Marie à Sesto dans le Frioul et de Sainte Marie-Majeur à Rome, ne fut vouée à Marie ? (4). Il en sera autrement aux 11e-12e siècles, quand le culte marial prendra son envol. L'excessive

---

(1) ibid., t. I, no 15, p. 51, 927, décembre 27 ; no 19, p. 54, 929, juin 30 ; no 22, p. 119, 939, septembre 11 ; no 54, p. 136, 946 ; no 106, p. 190, 948, décembre 26 ; no 420, p. 574, 972, août 25.
(2) ibid., t. I, no 255, p. 164, 963, juin 14.
(3) ibid., t. I, no 172, p. 253, 954, mai 25 ; no 185, p. 267, 956 ; no 186, p. 268, 956 ; no 228, p. 312, 961, juillet 21.
(4) Notre relevé est basé sur Dom Ph. Schmitz, *Histoire de l'Ordre de Saint Benoît*, t. I, 2e édit., pp. 15 à 88.

rareté du prénom Marie, si répandu de nos jours, prouve également la minime popularité du culte au haut moyen âge. Sur les milliers de noms contenus dans les polyptiques de Fulda et de Saint-Germain-des-Prés, des chartriers de Cluny et de St. Pierre à Gand, de même que dans les œuvres hagiographiques nos constatations se résument aux cas suivants : dans l'œuvre de Grégoire de Tours, le prénom apparaît une fois (à propos d'une femme sourde, muette et aveugle), la femme du duc de Ravenne, ville en réalité byzantine, s'appelait Marie (880), la sœur de Boleslas de Bohême avait reçu le même nom de baptême, c'est aussi celui d'une serve provençale. Parmi les 2500 chartes clunisiennes de 882 à 1000 le prénom Marie figure trois fois ([2]), dans le chartrier gantois il n'apparaît pas avant la fin du 12e siècle ([3]).

Les appellations d'églises mariales dans les actes diplomatiques font somme toute partie du formulaire usuel des organismes religieux, elles sont dépourvues de sens quant aux intentions des donateurs. Seul le contexte des chartes révèle les sentiments pieux des fidèles. Or, il est une chose symptomatique : sur quelques 2500 documents clunisiens de la fin du 8e à celle du 10e siècle, trois bienfaiteurs à peine déclarent être mus par leur vénération envers la Vierge ([4]).

Sans vouloir conclure du particulier au général, des cas isolés de mariales délabrées sont au moins significatifs. Il s'agit de Notre-Dame de Paris (907) en ruine vraisemblablement depuis le pillage de la ville par les Normands en 861, de Notre-Dame de Cadillac (920) dans le comté d'Avignon, de la mariale de Bouxières minée par la vétusté et l'incurie et de Sainte Marie à Ratisbonne ([5]).

*

* *

([1]) Grégoire de Tours, *Historia Francorum*, loco cit., t. I, p. 437, c. 25. — M.G.H., *Epistolae* t. VII, 880, sept. 23. p. 231. — *Cosmon Chronicon Boemorum*, M.G.H., SS. IX, p. 48, c. 22. — *Vita Germani espicopi Parisiani auctore Venantio Fortunato*, M.G.H., *Auct. Ant. IV*, p. 15. — R. Poupardin, *Recueil des actes des rois de Provence*, Chartes et diplômes relatifs à l'histoire de France publiés par les soins de l'Académie des Inscriptions et Belles Letters, nº LX, p. 109.

([2]) Alex. Bruel, *Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny* (Documents inédits sur l'histoire de France), t. I, nº 452, 936, sept. ; nº 568, 942 ; nº 716, t. 3, nº 2031, 993-1048.

([3]) A. Van Lokeren, *Chartes et documents de l'abbaye de Saint-Pierre au Mont Blandin à Gand*, t. I, nº 388, p. 210.

([4]) Alex. Bruel, op. cit., t. I, nº 449, juin 936 : *pro Dei amore ac pro veneratione Dei genitricis Mariæ.* — nº 787, ± 950 : *et donamus Dei et Sancti Salvatoris et Sancti Dei genitricis Mariæ*, même texte nº 333, 927-942.

([5]) Ph. Lauer, *Recueil des actes de Charles III*, Chartes et diplômes relatifs à l'histoire de France, nº LVII, p. 123, 907, mai 21 : ecclesiam sanctæ Marie Nortmannica penitus infestatione destructam atque sevitia prope ad nihilum redactam ; cf. aussi L. Halphen, *Les Barbares*

L'éveil du culte marial se produisit au 11e siècle, il fut un des aspects marquants du renouveau général à la fin du haut moyen âge. Le 11e siècle, en effet, a été le précurseur de la Renaissance médiévale qui s'affirmera pleinement au siècle suivant. Par contraste avec les temps antérieurs, le 11e siècle est lumineux d'activité et dénote l'éveil d'une société longuement frappée de torpeur. Un sursaut d'énergie éclate dans tous les domaines : progrès rapides de l'économie d'échange, formation des villes, réforme de l'église.

L'Eglise sortie de sa léthargie, fera preuve d'une prodigieuse vitalité. Elle dispose d'une équipe de savants dont l'œuvre date dans son histoire et renouvela la spiritualité occidentale : Fulbert de Chartres, Wazon de Liège, Pierre Damien, Lanfranc du Bec, Saint-Anselme de Cantorbéry, Edmer. Une vie nouvelle inspire la Chrétienté. La réforme monastique, déclanchée par Cluny en France et par Richard de Verdun et Poppon de Stavelot, libérera la vie ascétique de la tutelle féodale, qui l'avait viciée. Consciente de sa puissance, la papauté livrera sur le plan politique la Querelle des investitures à la fois en France, en Angleterre et en Allemagne où le Concordat de Worms (1122) marquera le triomphe de l'Eglise. Cette double lutte, qui fut essentiellement l'œuvre d'hommes appartenant à l'Ordre de Saint Benoît, renforcera dans une mesure considérable le prestige de l'Eglise. Son rôle social se précise, imposant son respect à tous, elle attirera vers elle la masse des éprouvés, qui se serre autour d'elle contre les excès d'une féodalité d'autant plus extravagante que son déclin avait sonné : jamais le nombre de personnes qui se sont placées volontairement sous la tutelle ecclésiastique n'a été aussi élevé qu'au 11e siècle. Par ses institutions de paix, la *Pax* et le *Treuga Dei*, elle devint la grande pacificatrice des hommes. Le succès de la première croisade, y compris la foule fanatisée par Pierre l'Hermite, s'explique par l'enthousiasme suscité par l'Eglise.

C'est de ce renouveau spirituel qu'a jailli le merveilleux essort de l'activité mariale. Le concept mystique de Marie anime dorénavant les clercs, exalte

---

des grandes invasions aux conquêtes turques du 11e *siècle*, Peuples et civilisations, Histoire générale publiée sous la direction de Louis Halphen et Philippe Sagnac, 2e éd., pp. 294 et 300. — R. Poupardin, op. cit., no LVI, p. 103 : que sunt in comitato Avionionense hoc est Cadillianum fiscum, cum ecclesia sancte Marie que modo destructa fore videtur. — Gesta episcoporum Tullensium, M.G.H., SS. 8, p. 639 : ab antiquo ecclesiam, sanctæ Dei genitricis inibi constructam sed vetustate consummate et incuria negligente desolatam...— L. Santifaller, op. cit., p. 10 : ut antiquam cappellam quam olim antecessor noster beate memoria Hludovicus imperator construxerat in honore sancte dei genitricis Mariæ et modo dilapsa est atque destructa et est sita in Radaspono civitate.

la masse des fidèles. L'élan marial, un des contrastes de la chrétienté d'Occident avec les siècles précédents, s'exprime dans les manifestations les plus diverses de la vie religieuse. La mariologie devient un problème central, théologiens et apologistes l'examinent avec un zèle inconnu auparavant et glorifient les vertus de Marie avec des accents qui annoncent le mysticisme.

Fulbert de Chartres (1007-1029), une des illustrations du siècle, fut le précurseur de ce courant religieux. Il conçoit Marie comme la médiatrice de toutes les grâces. Son sermon sur la sainteté originelle de la Mère divine trace l'élan marial qui s'emparera de la génération suivante : *O beata Maria, seculum omne captivum, deprecatur tuum assensum* (1). La spiritualité mariale, ébauchée par le maître chartrain, s'épanouira dans la deuxième partie du siècle au cours duquel la conviction de l'Immaculée Conception deviendra une idée triomphale. Ce sera en partie le résultat de l'action papale, de Léon IX (1049-1054) d'abord, qui au concile de Verceil plaida en faveur de l'Immaculée Conception, de l'ardent rénovateur de la chrétienté et de son église, Grégoire VII ensuite (2). Hildebrand a recommandé à ses disciples et amis un amour confiant envers la Sainte Vierge (3). Son action s'est étendue jusqu'en Flandre : dans une lettre adressée en 1074 à Mathilde, la veuve de Baudouin V, il incitait la comtesse à la dévotion envers l'Eucharistie et à une profonde vénération à l'égard de Marie (4). Le pape Urbain II plaça le succès de la première croisade sous le signe de Marie. (5)

L'exaltation de la papauté envers la Divine Mère trouvera un écho enthousiaste auprès des sommités ecclésiastiques au cours du dernier quart du 11e siècle. Anselme, évêque de Lucques (†1086) et ancien moine de St. Gilles en Provence, écrivit *In ave Maria* et *Super Salve Regina* (6). Robert d'Arbissel prêcha le culte de la Vierge et institua, en 1094, l'ordre de Frontevault où il mit ce culte en honneur (7). Le cardinal Alberic (†1088) composa un *De virginitate Mariæ* (8) ; à son tour, Guibert de Nogent (†1121) rédigea son *De virginitate* (9).

---

(1) Alès, op. cit., t. III, p. 246 et Dictionnaire de Théologie catholique, t. 9/2, p. 2391.
(2) ibid., t. III, p. 250.
(3) Ph. Schmitz, op. cit., t. II, 2e éd., p. 406.
(4) Cf. infra, p. 124, n.
(5) Dom R. Capelle, *La préface romaine de la Vierge,* Revue d'histoire ecclésiastique, t. 38, 1942, p. 48.
(6) Ph. Schmitz, op. cit., t. II, 2e éd., p. 407. — J. De Smet, *Manuel historique*, p. 23.
(7) ibid., t. II, 2e éd., p. 412. — J. De Smet, op. cit., p. 133.
(8) ibid., t. II, 2e éd., p. 132-133.
(9) ibid., t. II, 2e éd., p. 133.

La Vierge symbolise désormais pour les hommes l'espoir du salut éternel. Cette pensée jaillit chez Pierre Damien en 1072, selon la conviction duquel *sine illa nihil refectum sit* (1). Saint Anselme de Cantorbéry (1093-1109), qui à la fin du siècle faisait encore figure de précurseur et d'initiateur, développa cette idée. L'archevêque de Cantorbéry posa en mariologie le principe qui conduisit à la croyance de l'Immaculée Conception. Il décrit la Vierge comme la *Mater restitutionis omnium.* Il la glorifie avec tendresse *(Maria, tu illa magna Maria, tu illa maxima beatarum Mariarum, tu illa maxima feminarum)*, avec conviction *(Nihil aequale Mariæ. Nihil, nisi Deus, maius Maria)* (2). Anselme communiqua son ardent amour marial à son secrétaire Edmer (†1124), dont le *De conceptione sanctæ Mariæ* fut un des chaînons du progrès étonnant du culte (3). Bernard de Morlas, moine de Cluny, écrivit vers 1140 un *Mariale* (4). Le *Sermo de Assumptione sanctæ Mariæ semper Virginis* de Rodolphe de St. Trond à la fin du 11e ou au début du 12e siècle, dénote la participation de la Lotharingie au renouveau marial (5). Voilà l'apport de l'Ordre de Saint Benoît dans le renouveau de la mariologie à la fin du 11e et au début du 12e siècle, et dont les ordres nouveaux seront les dignes continuateurs.

D'autres moines bénédictins chantèrent la gloire de Marie dans leurs hymnes. Au 11e siècle, le grand siècle marial, débuta la poésie lyrique dans les abbayes bénédictines, à Saint-Gall, à Reichenau, à Saint-Martial de Limoges (6). Herman Contract (†1054), moine de Reichenau, composa l'*Alma Redemptoris Mater* et l'*Ave Maris Stella* (7). Adhémar de Montreuil évêque du Puy-en-Velay (1047) fut vraisemblablement l'auteur de l'admirable *Salve Regina* (8). Hériger (†1007), mieux connu par ses *Gesta episcoporum Leodiensium* écrivit aussi un hymne marial (9), tandis que, sous l'archevêque de Cologne Héribert (999-1021), Herbifolis rédigea cinq homélies de la Vierge (10).

---

(1) *Dictionnaire de Théologie catholique*, t. 9/2, p. 2391.

(2) Ph. Schmitz, op. cit., t. II, 2e éd., p. 418. — Fr. Sal. Schmitt, *Zur Chronologie der Werke des Hl. Anselm von Canterbury*, Revue Bénédictine, t. XLIV, 1932, p. 323.

(3) Ph. Schmitz, op. cit., t. II, 2e éd., p. 134.

(4) ibid., t. II, 2e éd., p. 415.

(5) *Rodolfus Gesta abbatum S. Trudonensium*, M.G.H., SS. X, p. 228.

(6) Ph. Schmitz, op. cit., t. II, 2e éd., p. 193.

(7) ibid., t. II, 2e éd., p. 411. — J. De Smet, op. cit., p. 23.

(8) J. De Smet, op. cit., p. 24 et 105.

(9) *Herigeri et Anselmi Gesta episcoporum Tungrensium, Traiectensium et Leodiensium*, M.G.H., SS. VII, p. 137 : composuisse dicitur et hymnum de sancta Marie virgine : Ave per quam.

(10) *Anonymus Hoserensis.* M.G.H., SS. VII, p. 261, c. 27 : Hic Herbipoli... De sancta Maria vero fecit quinque intimas orationes, quorum omnium commune initium est : Ave Maria gratia plena.

Ce fut d'autre part au 11e siècle que l'Office de la Vierge devint une partie intégrante de la liturgie. Dom L. Gougaud a esquissé cette évolution. Bien que le recueil des messes d'Alcuin (†804) contenait déjà deux messes votives de la Vierge pour le samedi, l'Office *de Beata*, célébré au 10e siècle à l'abbaye d'Einsiedeln, constitue la plus ancienne affirmation de l'office sabbatique de la Vierge. Les uns en attribuent la régularisation en 1065 à Udon, évêque de Toul, les autres au pape Urbain II, qui aurait écrit la préface romaine de la Vierge et recommandé l'office sabbatique pour le succès de la première croisade. Selon le témoignage de Bernard de Constance, les messes votives mariales étaient, vers 1085, encore plutôt célébrées par dévotion qu'en vertu d'une prescription de l'autorité ecclésiastique ([1]).

Les fêtes mariales ne figurèrent régulièrement au calendrier liturgique les unes qu'au 11e, les autres qu'au 12e siècle. Si les Mérovingiens avaient connu l'Assomption et la Conception ([2]), ces fêtes semblent être tombées en désuétude par après. La Conception, célébrée en Grèce depuis des temps immémoriaux, réapparut en Occident au 10e siècle dans le calendrier de l'église mi-grecque mi-romaine de Milan au 10e siècle ([3]). Elle fut introduite définitivement en Occident comme fête liturgique via les abbayes bénédictines anglaises au 11e siècle, d'où elle fut propagée à Rouen par l'évêque Jean de Bayeux en 1070 ([4]). En Navarre, elle se répandit vers 1092 et était célébrée à Liège en 1142 ([5]). La Nativité de la Vierge était fêtée à St. Victor de Marseille vers 1020, l'Assomption à Maastricht en 1039, toutefois, dans l'abbaye de St. Bertin, sa première mention est de 1124 ([6]). La Purification de Marie, déjà mentionnée dans la biographie de Louis le Pieux, ne s'est vraisemblablement pas stabilisée avant le deuxième tiers du 11e siècle ([7]). Dans le diocèse de

---

([1]) Dom L. Gougaud, *Dévotions et pratiques du moyen âge.* Paris, 1925, p. 69.

([2]) *Vita Dagoberti III*, Regis Francorum, M.G.H., SS. Rer. Merov., t. II, p. 515, c. 16 : Cumque venturum esset ad celebrationem missæ in festivitate assumptionis perpetuæ virginis Mariæ.

([3]) J.B. Malou, *L'immaculée conception de la bienheureuse Vierge Marie, considérée comme dogme de foi.* Bruxelles 1857, t. I, pp. 88 et 109.

([4]) Alès, op. cit., p. 247. — A.W. Burridge, *L'Immaculée Conception*, Revue d'Histoire Ecclésiastique, t. XXXIII, 1936, p. 570-571. — J.B. Malou, op. cit., t. I, p. 113.

([5]) J.B. Malou, op. cit., t. I, pp. 114 et 116.

([6]) B. Guérard, *Cartulaire de St. Victor*, t. I, n° 27, p. 35. — Iocundus, Translatio sancti Servatii, SS., XII, p. 112. — B. Guérard, *Cartulaire de St. Bertin*, n° XCV, p. 290.

([7]) *Vita Hludowici imperatoris*, M.G.H., SS. II, p. 618. — *Gesta episcoporum Camaracensium*, M.G.H., SS. VII, p. 465, c. 29 (1012). — *Mansi, Concilia*, t. 19 : 1032 Leges ecclesiasticæ Canuti regis. — *Vita Bennonis episcopi Osnaburgensis*, M.G.H., SS. XII, p. 67, c. 12 (1067). — B. Guérard, *Cartulaire de St. Père de Chartres*, t. I, p. 233 (1081); Alex Bruel, op. cit., t. 4, n° 3680, p. 33 (1094); *Vita Theoderici abbatis Andaginensis*, M.G.H., SS. XII, p. 46, c.16.

Cambrai apparaît en 1081 une expression chronologique nouvelle : *sancte Marie candelarum* (1).

Dorénavant, moines et fidèles épanchent leur tendresse à l'égard de Marie, elle n'est plus seulement intitulée sèchement *la mère de Dieu*, mais l'Immaculée, la glorieuse, Marie médiatrice, la Mère sublime, la Reine universelle, la Reine sur terre et dans les cieux (2). Un évêque mourant l'invoque en des mots pathétiques (3), le roi de Hongrie, Etienne, lui consacre son royaume avec exaltation mystique (4). Le désir de l'évêque de Liège, Théoduin, était de faire de l'église Notre-Dame de Huy (1048) un édifice digne de la grande dévotion du peuple envers la Vierge. Mais rien ne prouve mieux à quel point la vénération de Marie se popularisa que l'individualisation de la Vierge selon les bienfaits locaux de son culte, de même que nous disons de nos jours la Vierge de Hal, Notre-Dame d'Alsemberg, la Vierge de Montaigu, commencent à se répandre au 11e siècle des appellations telles que: *Sancta Maria ad Rovres, Sancta Maria que dicitur Deaurata, Sancte Marie de Rivopello, sancte Marie de Gecaisola.*

Les peuples du 11e siècle vécurent moins isolés, les marchands furent de par leur profession obligés de voyager dans les pays étrangers, d'autre part les pèlerinages à Rome et en Palestine devinrent fréquents, même les Byzantins commencèrent à visiter l'Occident. Il y a là, à notre sens, un facteur d'interpénétration qui a contribué à la propagation du culte marial.

---

(1) A. Wauters, *Table chronologique des chartes et diplômes imprimés concernant l'histoire de la Belgique*, t. II, p. 95.

(2) Mansi, op. cit., t. 19, p. 585, 1038 : Acta consercrationis ecclesiæ Urgellensis... celebrans dedicationem gloriosæ ac perpetuæ virginis... et Christi mater virgo acquirat dilectis ejus in cœlis veniam. — Gesta episcoporum Cameracensium, loco cit., SS. VII, p. 465, c. 1, 1012 : gloriosæ Dei genitricis Mariæ. — Alex. Bruel, op. cit., t. 4, nº 2816, p. 19, 1029 ; erga sanctam Dei æcclesia que est Virgo vera atque totius mundi regina, Jesu Christi filii Dei vivi, cooperante Spiritu Sancto. — B. Guérard, *Cartulaire de St. Victor*, t. I, nº 604, p. 598, 1021-1044 : Marie celorum atque terre domine et Virgine et nº 238, p. 263, 1056 : (Christus) Tamen ex utero intacte genitricis nasci dignatus.

(3) Herbodus, *Vita Ottonis episcopus Babenbergensis*, M.G.H., SS. XII, p. 773, 1038.

(4) Vita Stephani regis Ungariæ auctore Harturico, M.G.H., SS. XI, p. 236, c. 14 et p. 239, c. 18 : Regni cœli, imperatrix inclita mundi, tuo patrocinio sanctam ecclesiam cum episcopis et clero, regnum eum primitatibus et populo, superius precibus committo, quibus ultinum vale dicens, manibus tuis animam meam commendo... Regina cœlestis et mea ? quem tu regere statuisti, milites tui sic honoraverunt. Si ab aliquo adversario michi hoc illatum fuisset meas iniurias per tuum ulciserer adminiculum Sciens ergo, domina, per hoc æterna me signtum falicitate nimis exulto, gratias agens Salvatoris nostris nomini et consolationi, quibus discipulos suos consolatus est dicens : Capillus de capite vestro non peribit. En ait, sancta Maria, domina mea, patrona mea, mater domini mei Iesu Christi, sponsi mei, salva gratia et pace tue, te duce, te comitante, limina tua commendo causan meam, virgo virginum.

D'ailleurs c'est au 11e siècle que s'est formé le circuit des pèlerinages classiques du moyen âge : Notre-Dame de Lorette et Rome en Italie, Saint Gilles en Provence, St. Jacques de Compostelle en Espagne. Sur cet itinéraire, fréquenté par une foule de pèlerins, se greffent dès le même 11e siècle en territoire français des pèlerinages mariaux. Une charte du 10 avril 1046 attribue à l'église Ste Marie au comté de Forez les offrandes des *homines perigrini* cheminant vers un des lieux de pèlérinage classiques et les oboles versées par les étrangers et les autochtones aux jours de fêtes de la Vierge (1). Ailleurs aussi naquirent des pèlerinages mariaux : le célèbre pèlerinage de Notre-Dame la Flamenque, en l'église Saint Martin à Tournai, doit ses origines à une épidémie de peste vers 1090 qui fit affluer autour de la Vierge tournaisienne la foule éprouvée du comté de Flandre (2).

Nous savons par Raoul Glaber combien le 11e siècle fut animé sous le rapport de la construction d'églises, parmi elles, les nouvelles mariales, fruits de la foi envers la Vierge dont nous venons de tracer l'élan, occupent une grande place (3). Pour nombre d'entre elles la chronologie a pu être établie avec précision. En France, le chartrier de Cluny en cite quatre entre 1031-1048 et 1086, le chartrier de Savigny et celui de Saint-Victor à Marseille chacun deux (4). Des moines érigèrent l'abbatiale de Varennes (1028) et celle d'Autun (1066) (5). Le roi Robert II (997-1031) fit construire une basilique mariale à Orléans et deux autres situées respectivement dans le castrum d'Etampes et à *Pisciaco* (6). La nouvelle mariale de Chartres fut consacrée en 1037 (7), celles d'Urgel en 1038 (8), de Rivipullensi dans le Midi en 1032 (9),

(1) Aug. Bernard, *Cartulaire de l'abbaye de Savigny*, t. I, nº 731, p. 377, 1046, avril 10 : Donamus etiam oblationes quas attulerunt homines peregrini et Romei, et aliorum extraneorum pergentium ad aliquem sanctum tam ad Beatum Mariam quam ad Beatum Petrum, necnon ad Sanctum Jacobum et ad Sanctum Egidium. Donamus etiam quidquid in festivitatibus beatæ Mariæ ipsi ecclesiæ oblatum fuerit ab extraneis et vicinis.

(2) Herimannus, *Liber de restauratione Sancti Martini Tornacensis*, M.G.H., SS. XIV, p. 277, c. 6.

(3) A. Fliche, *L'Europe Occidentale de* 888 *à* 1125, Histoire générale publiée sous la direction de G. Glotz, Histoire du Moyen Age, t. II, p. 635.

(4) Alex. Bruel, nº 3055, p. 243, 1049-1109 ; nº 3403, p. 506, 1064, décembre 3 ; nº 3506, p. 620 ; nº 3612, p. 773. — Aug. Bernard, op. cit., t. I, nº 639, p. 318, 1037 ; nº 615, p. 313, ± 1031. — B. Guérard, *Cartulaire de St. Victor de Marseille*, t. II, nº 91, p. 743, 1048 ; nº 337, p. 352, 1056.

(5) Hugo Floriacensis, *Modernorum regum Francorum actus*, M.G.H., SS. IX, p. 391.

(6) ibid., eod. loco, SS. IX, p. 386.

(7) Bouquet, *Recueil des historiens de Gaule et de France*, t. II, p. 29.

(8) Mansi, *concilia*, t. 19, p. 585, 1038.

(9) ibid., t. 19, p. 565, 1032.

de Châlons-sur-Saône en 1064 (¹), de Chamonzey en 1091 et Calmon en 1093, toutes deux au diocèse de Toul (²). A ces mariales françaises dont l'époque de la construction est nettement déterminée, il faut ajouter les plus nombreuses encore qui sont mentionnées pour la première fois et dont on peut supposer qu'elles furent également érigées au 11e siècle. Le chartrier de Cluny cite 13 églises mariales inconnues avant le 11e siècle, celui de St.-Victor en dénombre 65 pour la période de 1042 à 1098, celui de Savigny 7 de 1030 à 1097 (³).

En Allemagne furent érigées les mariales de : Helmgeresberg (996-1002), Russdorf (1034), Helwardeshaus (1043), Ratisbonne (1043), Windberg (1043), le monastère de Deutz à Cologne (1047), Eichstadt (1057), Stoppenberg à Essen (1072), St. Marie du Capitole à Cologne, Spire et Laucheim vers la fin du siècle (⁴).

Typiques pour l'expansion du culte marial sont les cryptes mariales érigées au 11e siècle entre l'Escaut et le Rhin à Utrecht (1018), Cambrai (1021 ou 1023), Susteren (±1050), St.-Amand-les-Eaux (±1070), Gembloux (1070), St. Hubert (1081) (⁵). En Flandre et en Lotharingie au cours de la même époque furent construites: l'église paroissiale de Notre-Dame aux Fonts à Liège érigée par Nother (972-1008), la nouvelle abbatiale d'Arras, la mariale au faubourg de Leffe à Dinant (11e siècle) Notre-Dame de Huy (1048),

---

(¹) A. Bruel, *op. cit.*, t. 4, nº 3403, p. 506, 1064, déc. 3.

(²) *Seheri primordia Calmosiacensia*, M.G.H., SS. XII, p. 327.

(³) Afin d'éviter une nomenclature qui comprendrait plusieurs pages nous renvoyons simplement à Alex. Bruel, op. cit., t. 4, à B. Guérard, *Cartulaire de l'abbaye de Savigny*, t. I.

(⁴) Helmgeresberg : Wolfheri, *Vita Godehardi episcopi*, M.G.H., SS. XI, p. .
Russdorf : *Vita Meinwerici episcopi*, M.G.H., SS. XI, p. 159, c. 217.
Helwardeshaus : ibid., SS. XI, p. 114, c. 16.
Windberg : Ebbonis, *Vita Ottonis episcopi Babenbergensis*, M.G.H., SS. XXII, p. 833, c. 17.
Abbaye de Deutz : Lacomblet, *Rheinisches Urkundenbuch*, nº 148, p. 91, 1015, juillet 17.
Eichstadt : Gunduharus, *Liber pontificonni Eichestetensis*, M.G.H., SS. XII, p. 247.
Stoppenberg : Lacomblet, op. cit., nº 217, p. 141, 1072, décembre 29.
Ste Marie du Capitole : *Vita Wolfhelmi abbatis Brunwilarensi*, SS. XII, p. 186, 1063.
Spire : Ebbonis, *Vita Ottonis episcopi Babenbergensis*, M.G.H., SS. XI, p. 825, c. 4.
Laucheim, Monachi Priefling, *Vita Ottonis episcopis Babenbergensis*, M.G.H., SS. XII, p. 886, c. 11.

(⁵) Cf. R. Maere, *Cryptes au chevet du chœur dans les églises des anciens Pays-Bas*, Extrait du Bulletin monumental, 1932, pp. 95-98.
Utrecht : *Gesta episcoporum Cameracensium*, M.G.H., SS. VII, p. 471, c. 19.
Cambrai : ibid., eod. loco., SS. VII, p. 465, c. 2.
Sustern : E. de Moreau, *Histoire de l'Eglise en Belgique*, t. II, p. 256.
St.-Amand-les-Eaux : *Catalogus abbatum S. Amandi*, M.G.H., SS. XIII, p. 388.
Gembloux : E. de Moreau, op. cit., t. II, p. 253.
St. Hubert : ibid., t. II, p. 253.

Notre-Dame de Saint-Trond (1072), l'église castrale de Douai (1077), Notre-Dame de Valenciennes (1096), Notre-Dame d'Anvers (1124) [1]. Les sources mentionnent aussi Notre-Dame de Tournai (±1030), les autels mariaux dans les églises de Munsterbilzen (1060) et de St. Donat à Bruges (1089), l'église Notre-Dame des Ardents à Arras (†1095?) et celle de Notre-Dame d'Aymeries (†1100) [2]. De nombreuses fondations monastiques nouvelles furent mises sous le patronage de la Vierge aux 11e-12e siècles : Ename (1064), Messines (av. 1067), Vormezele (1069), Zonnebeke (1072), Tronchiennes (av. 1087), Merhem près d'Alost (1096), Bourbourg (†1099), Jette (1095), Bornhem (1104), Forest (1110), l'abbaye des Dunes (1107), Been (1127), le chapître Notre-Dame à Courtrai (av. 1130) [3].

*
* *

(1) Arras : *Gesta episcoporum Cameracensium*, M.G.H., SS. VII, p. 459, c. 16.
Leffe : Dom U. Berlière, *Monasticon belge*, t. I, Provinces de Namur et de Hainaut, p. 124.
Huy : *Ruperti Chronicon S. Laurentii Leodiensis*, M.G.H., S.S. VIII, p. 275, c. 40.
St.-Trond : Rodulfus, *Gesta abbatum Trudonensium*, M.G.H., SS. X, P. 278, c. 16.
Douai : Ch. Duvivier, *Actes et documents anciens intéressant la Belgique*, 1e série, p. 186.
Valenciennes : ibid., 1e série, p. 107.
Anvers : *Geschiedenis van Vlaanderen*, t. I, p. 313.

(2) Tournai : E. Hautcœur, *Cartulaire de l'église collégiale de S. Pierre de Lille*, t. I, p. 12, nº VI.
Munsterbilzen : M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., nº 264, p. 375.
Bruges : M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., nº 170, p. 296.
Arras : Jos. De Smet, op. cit., p. 234.
Aymeries : Ch. Duvivier, op. cit., t. I, p. 297.

(3) Ename : *Gesta episcoporum Cameracensium*, M.G.H., SS. VII, p. 465, c. 45.
Messines : H. Van Werveke, *Het bisdom Terwaan*, Recueil de Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Gand, fasc. 52, p. 199.
Vormezele : Cf. H. Van Werveke, op. cit., p. 139 et F. Vercauteren, *Actes de comtes de Flandre*, Recueil des Actes des princes belges, Commission Royale d'Histoire, 1939, nº 73, p. 108.
Zonnebeke : C. Callewaert, *Chartes anciennes de l'abbaye de Zonnebeke*, publiées par la Société d'Emulation de Bruges, nº 1, p. 3, Bruges, 1925.
Tronchiennes : F. Vercauteren, op. cit., nº 7, p. 20.
Merhem : E. de Marneffe, *Cartulaire de l'abbaye d'Affligem*, nº 5, p. 11.
Bourbourg: H. Van Werveke, op. cit., p. 139.— F. Vercauteren, op. cit., nº 35, p. 102.
Jette : A. Wauters, op. cit., t. 1, p. 593.
Bornhem : E. de Marneffe, op. cit., nº 5, p. 11.
Forest : ibid., nº 16, p. 30.
Dunes : H. Van Werveke, op. cit., p. 140.
Grand-Bigard : E. de Marneffe, op. cit., nº 23, p. 53.
Been : A. Wauters : *Table chronologique des chartes et diplômes imprimés concernant l'histoire de la Belgique*, t. II, p. 142.
Courtrai : *ibid.*, t. II, p. 157.

Abordons maintenant la figuration de la Vierge dans l'art du haut moyen âge. Le thème de l'Annonciation fut fréquent dans l'art byzantin des 5e et 6e siècles (1). L'Occident possèda à la fin du Bas-Empire et sous les Mérovingiens une iconographie mariale : la Vierge est représentée dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeur à Rome (432-440) (2), ou ciselée sur l'autel de la Vierge dans l'abbaye de Stavelot-Malmédy au 7e siècle, sur les colonnes somptueuses de l'église Santa-Maria-ad Praesepe dans la première moitié du 8e siècle. La Visitation et l'Adoration des Mages étaient gravées dans les bas-reliefs de l'autel de St. Martin de Cividate à Frioul (3).

Il est plausible qu'à l'époque carolingienne la tradition ait survécu davantage à Rome, comme le semblent indiquer la porte basilicale de St. Pierre à Rome sur laquelle est représentée la Vierge et une autre œuvre romaine datant du pape Léon III (795-816) (4). Toutefois, en France et en Allemagne aux 9e et 10e siècles l'hiatus est tout aussi apparant dans l'iconographie que dans le culte marial proprement dit. Feu Marcel Laurent a constaté la rareté des thèmes mariologiques sur les ivoires carolingiens (5). Les historiens de l'art citent l'autel de Luxeuil, incrusté d'images et celui de Reims que Hincmar aurait garni d'un bas-relief représentant la Vierge tenant Jésus sur les genoux (6). Mais ne faut-il pas acceuillir ces œuvres précoces avec la même suspicion que nombre de citations mariales? Un exemple le fait supposer : on a attribué à l'évêque Gebhard II (983-986) la commande d'une table d'autel avec en bas-relief une image de la Vierge pour l'église saint Grégoire à Constance, cette œuvre date en réalité de l'abbatiat de Berthold en 1126 (7).

On ne connait pas de bas-reliefs sur bois antérieurs aux 11e-12e siècles. Richard de Verdun donnait encore la préférence à la figuration de la Vierge sur des cuivres repoussés. Le moine Théophile énumère dans sa *Schedula diversarum artium :* l'art du métal, du verre, la peinture, l'enluminure, le travail sur bois est ignoré de lui (8). C'est encore à l'ivoire que recourt, dans la première partie du 11e siècle, l'école mosane pour figurer la Vierge (9).

(1) M. Laurent, *Les ivoires prégothiques conservés en Belgique*, 1912, p. 44.
(2) M. Laurent, *L'art chrétien primitif*, t. II, p. 23.
(3) *Bulletin monumental*, t. 84, p. 11 et p. 48.
(4) ibid., t. 84, p. 49.
(5) M. Laurent, *Les ivoires prégothiques*, p. 44.
(6) *Bulletin monumental*, t. 84, p. 53.
(7) ibid., t. 84, p. 41.
(8) *Bulletin monumental*, t. 84, p. 17.
(9) ibid., t. 84, p. 36-37.

L'art ne répondait pas jusque là à un besoin de piétié populaire, ivoires, ciboires, décorations d'autel étaient conditionnés par le respect des objets du culte, ils s'adressaient davantage au sentiment esthétique de l'officiant qu'à l'exaltation des fidèles.

Le Midi de la France a été le berceau de la statuaire. Ses origines ont fait l'objet d'un examen fouillé de la part du savant français Bréhier ([1]). Dès le 10e siècle, il y avait dans les sanctuaires du Midi des statues de bois revêtues d'or et à l'intérieur desquelles étaient enchâssées des reliques : p.ex. celles de saint Marius à Vabre, de saint Géraud à Aurillac, de saint Martial à Limoges et de sainte Foy à Conques, cette dernière daterait de vers 985. L'ère géographique de ces statues-reliquaires englobait l'Allier, la Creuse, la Corrège, le Puy-de-Dôme, le Cantal, la Haute-Loire, l'Aveyron, le Roussillon et l'Espagne ([2]). Or, dès la fin du 10e siècle, des rapports commerciaux étaient établis entre le Midi et la Grèce ([3]). La renaissance de l'art sculptural ne fut-elle par conséquent pas influencée par Byzance?

C'est précisément des mêmes régions françaises, où l'éveil du culte marial fut le plus sensible dès la fin du 10e et au cours du 11e siècle, que provient la plus ancienne statue mariale dont l'art français fasse mention: la madone de Notre-Dame au Port à Clermont, église vouée à partir du 10e siècle au culte de Marie. Elle est exclusivement connue par l'inventaire du trésor de 970 où elle est mentionnée sous le titre de *Majestatum sanctæ Mariæ*. Cette statue-reliquaire, représentait la Vierge assise et tenant l'enfant sur ses genoux. La Vierge de Clermont fixa le type de la statue mariale en Auvergne. Il existe de nombreuses répliques : la Vierge de Notre-Dame-des-Tours dans la Haute-Loire, de Saint-Avertin en Haute-Garonne, celle de l'église de St. Vorles ([4]). A cette liste de statues mariales précoces, nous pouvons ajouter celle de l'église castrale d'Avallon dans l'Yonne parée d'une couronne d'or. Ce même sanctuaire possédait une statue représentant saint Lazare ([5]).

([1]) Bréhier, *Revue des Deux Mondes*, 15 août, 1914, p. 889-895. — Cf. aussi Em. Male, op. cit., p. 2.

([2]) *Bulletin monumental*, t. 84, p. 33, n. 8.

([3]) R. Poupardin, *op. cit.*, no LIX, p. 108, 921, acte relatif à l'église d'Arles, le port d'Arles est fréquenté par *tam de Grecis quam ex aliis advenientibus hominibus*.

([4]) Em. Male, op. cit., p. 285-286. — A.M. Armand, *Saint Bernard et le renouveau de l'iconographie au 12e siècle*. Paris, 1944.

([5]) Alex. Bruel, op. cit., t. 4, no 3518, 639, 1078, février 19 : ecclesiam Sancte Dei genitricis Marie que sita est in castro Avalonensi. Hæc autem descriptio ornamenti ipsius æcclesiæ... imago sanctæ Mariæ cum aurea corona et armillis aureis, imago sancti Lazari aurea.

La chrétienté au nord de la Loire ignorait encore la statuaire au début du 11e siècle. Bernard d'Angers, disciple de Fulbert de Chartres, voyant vers 1013 à Conques et à Aurillac les statues de sainte Foy et de saint Géraud, criait à l'idôlatrie, seule l'effigie du Christ en croix lui semblait susceptible d'être vénérée par les fidèles [1].

Il est pour l'introduction de la statuaire au Nord de la Loire un texte curieux qui a échappé jusqu'ici à l'attention des historiens de l'art: le procès-verbal d'un synode non daté, tenu à Arras sous la présidence de l'évêque de Cambrai, Gérard. Mansi le situe, sans d'ailleurs y apporter aucune argumentation, vers 1025, sous l'épiscopat de Gérard I, évêque de Cambrai [2]. Nous sommes plutôt enclins à placer le synode en question sous l'épiscopat de Gérard II (1076-1092) pour les raisons suivantes: la date de 1025 est trop rapprochée de l'indignation inspirée à l'écolâtre d'Angers par les effigies de sainte Foy et de saint Géraud d'Aurillac, ensuite l'idéologie défendue par l'évêque répond à une situation de fait inhérente à la deuxième moitié du 11e siècle, enfin les textes régionaux ne mentionnant pas de statues sculptées aux environs de l'année 1025.

Dans le procès-verbal du synode d'Arras, l'orthodoxie exclusive de la représentation du Saint Sauveur est largement dépassée. L'évêque de Cambrai-Arras légitime le culte des images, en substance la figuration statuaire du Sauveur *et similiter de imaginibus sanctorum*, aussi de la Vierge, des martyrs et des vierges. Ces statues aident les *illiterati*, pour lesquels il est plus difficile que pour les intellectuels de matérialiser Dieu et les saints. Les humbles ne vénèrent pas dans ces statues un vulgaire tronc de bois *(non enim truncus ligneus adorantur)* — il s'agit donc bien de statues de bois — mais par elles ils réalisent mieux la sublime puissance du Christ mort pour leur rédemption. La statue de la Vierge les rapproche de la grande médiatrice des hommes auprès de Dieu. La statuaire hagiographique donc était une nouveauté dont la vogue naissante exigeait encore sa justification auprès de certains théologiens. Le synode d'Arras doit avoir grandement stimulé l'essort de la sculpture dans les Pays-Bas.

Dans les régions apparentées à l'évêché de Cambrai les textes dénombrent deux statues de bois dont la figuration n'est pas spécifiée, vers 1065-1095

---

(1) Em. Male, op. cit., p. 282-283. — *Bulletin monumental*, t. 84, p. 17.
(2) Mansi, op. cit., t. 19, p. 454 : *Synodus Attrebatensis*, 1025, Gerardo Cameracensis et Attrebatensis episcopo celebrato.

au monastère de St. Omer ([1]), une statue de saint Gudwal en 1083 ([2]) et une statue-reliquaire de la Vierge vers 1115-1132 toutes deux dans l'abbaye St. Pierre à Gand, et une statue de la Vierge à Utrecht en 1112-1114 ([3]).

Dans la crypte de Chartres, pèlerinage fameux au moyen âge, se trouvait une *sedes sapientiæ* de bois, connue de nos jours seulement par une gravure et une copie conservée à Bergen-op-Zoom. La première mention de la statue de la Vierge chartraine est contenue dans une chronique locale de 1383 ([4]). Selon Mâle, elle ne serait pas antérieure au 12e siècle, une pareille œuvre lui semblait impossible dans le Nord, compte tenu du témoignage de Bernard d'Angers. Mâle doute également de son existence avant 1150 ou bien qu'elle fut, le cas échéant, l'objet d'une si fervente dévotion. En réalité environ soixante-quinze ans séparent le voyage de l'écolâtre d'Angers de la fin du siècle ! Or, plus au nord de la Loire que Chartres existent déjà, nous l'avons démontré, à la fin du 11e ou au début du 12e siècle des statues, entre autres des madones.

Examinons les cas flamands et lotharingiens de plus près. Les *Gesta abbatum Sithiensium* nous apprennent que l'abbé Jean (1065-1095) fit dresser de part et d'autre de la *capitanee crucis*, sans doute au chevet de l'église, deux statues de bois recouvertes d'or et d'argent et serties de pierres précieuses. Le même abbé construisit une chapelle mariale *mira varietate picture decolorata* ([5]).

Les *Annales Sancti Petri Blandinienses* situent dans l'abbaye, sous l'abbatiat d'Arnoul (1115-1132) une statue-reliquaire de la Vierge, de confection récente *(nova ymagine sancte Marie)*. Des éléments chronologiques plus précis font défaut. Les reliques contenues dans cette *sedes sapientiæ* avaient été amenées de Constantinople par un chevalier, Wauthier Strumme et données à l'abbé Arnoul ([6]). Il ne peut s'agir d'un participant à la première croisade, dont le comte

---

([1]) Cf. infra, p. 122 et note 5.

([2]) Ph. Grierson, *Les annales de Saint-Pierre de Gand et de Saint Amand*, Commission Royale d'Histoire, Recueil de textes pour servir à l'étude de l'histoire de Belgique. Bruxelles, 1937, 1083 : Iterum inclinavit se ymago crucifixi sancto Gudwalo.

([3]) Cf. infra, p. 124 et note 7.

([4]) Em. Male, p. 282-285.

([5]) B. Guérard, *Cartulaire de l'abbaye de St. Bertin*, t. I, p. 207 : De quibusdam factis domni Johannis : Ligneas quoque duas ymagines auro argentoque cum lapidibus fabuli arte supertectas, dextra levaque capitanee crucis statuit cappellamque sancte Marie mira varietate picture decoloratam fundavit.

([6]) A. Fayen, *Liber traditionum Sancti Petri Blandiniensis* (Cartulaire de la ville de Gand, publié par ordre de la Commission des Archives de Gand, 2e série : Chartes et documents, t. I) : p. 130, no 134 : He sunt reliquie qui continentur in nova ymagine sancte Marie.... Has detulit quidam miles, Walterus Strumme nomine, de Constantinopoli, et donavit domno Arnoldo abbati sancti Petri Gandensis.

Robert II fut de retour en Flandre avant le 20 juin 1100 (1). La question peut-être posée, si Strumme ne fit pas partie de la suite de l'abbé Siger, qui parti en juillet 1107 pour la Palestine, *in miliciam Christi accinctus*, mourut au retour dans l'île de Rhodes en août 1108 (2). Sans doute la statue-reliquaire se trouvait-elle dans la crypte mariale fréquemment citée par les constitutions de tributaires dès la fin du 11e et le début du 12e siècle (3).

Nombre d'actes rangent St. Pierre au Mont Blandin comme un centre marial au 10e siècle. Cette prétention est exprimée par deux éléments du chartrier gantois : l'emploi fréquent d'une clause comminatoire mariale dans le formulaire du monastère et les nombreuses constitutions de tributaires de Marie sur l'autel de la crypte. En ce qui concerne la clause comminatoire mariale, elle apparaît au 10e siècle exclusivement dans des actes faux, suspects ou falsifiés (4). Elle figure pour la première fois dans un authentique original de 1088 (5). Les soi-disantes constitutions de tributaires sur l'autel de la crypte ne résistent pas mieux à un examen critique. Le chartrier contient deux actes de tributaires semblables du 9 janvier 982-983 et du 22 novembre 989, le premier mentionne relativement à l'abbaye : *in quo venerata et memoria nominis altaris prefatus Dei genitricis celebris habetur* (6). Cette insinuation s'oppose à la tradition de l'abbaye au sujet de laquelle nous sommes amplement renseignés. Le cens recognotif est payable à la nativité de la Vierge, fête mariale inconnue en Occident au 10e siècle! Neuf autres constitutions de tributaires portent la souscription d'un même scribe, Rodolphe, or, six d'entre elles sont réputées fausses, suspectes ou récrites, les trois autres semblent dès lors égale-

---

(1) Ph. Grierson, op. cit., loco cit., p. 33, n. 1.

(2) ibid., eod. loco, p. 35, 1107 : Abbas Sigebertus in miliciam Christi accinctus, mense Julio Hierusolinam profisicitur. — a. 1108 : Mense Augusto, abbas Sigerus ab Hieruslimis dum revertitur, dissenteria passione laboram, apud Rhodum insulam mortuus sepelitur.

(3) M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., t. I, p. 214 sq.

(4) M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., t. I, p. 214 sq. op. cit., t. I, ne 57, p. 151, 960 juni 29 : in primo sancte Trinitatis et sancte Dei Marie, et beati Petri deinde omnium sanctorum iram incurrat offensam. — La formule est la même quant au fonds, mais avec parfois des légères variantes de texte dans les no 58, p. 152, 960 juin 29 ; no 62, p. 160, 965 mars 28 ; no 68, p. 169, 981 mars 4 ; no 71, p. 176, 988 avril 1 ; no 57. — Les mêmes éditeurs citent sous le no 69, p. 173, 981 mars 5 un acte qu'ils considèrent comme authentique et qui contient la même formule, cf. fac-simile XXV, or les abréviations employées dénotent en réalité une écriture de la deuxième moitié du 11e siècle.

(5) M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., t. I, no 124, p. 217, 1088 novembre 4 : in primis sancte Trinitatis et perpetue virginis Marie, beatique Apostoli Petri, deinde omnium sanctorum incurrat offensam.

(6) A. Wauters, op. cit., t. I, p. 533.

ment suspectes (1). Les autres constitutions de serfs et de tributaires en faveur de l'abbaye au 10e siècle sont libellées *ad mensam fratrum* ou au profit de l'autel de St. Pierre (2). La lettre déjà citée de Grégoire VII à la comtesse Mathilde en 1074, pour l'exhorter à une ardente dévotion envers la Vierge, suppose que le culte marial n'était pas encore très répandu en Flandre à ce moment là (3). Or, coïncidence étrange, la première constitution de tributaire à l'autel de la Vierge dans la crypte, date de la même année 1074 ! (4). D'ailleurs en règle générale, il n'y a pas eu entre l'Escaut et la Meuse de donations de serfs et de tributaires à l'autel marial avant la deuxième partie du 11e siècle: p.ex. à Munsterbilzen en 1060, à Tronchiennes en 1087 (5). Bien que la plupart des actes de constitutions de tributaires mariaux dans la crypte à Gand de la fin du 11e siècle sont des documents récrits au 12e ou au 13e siècle, nous croyons toutefois pouvoir leur accorder crédit, car ils cadrent parfaitement avec d'autres données historiques concernant l'abbaye et avec l'apparition de la clause comminatoire mariale dès 1088 (6).

L'existence d'une statue de la Vierge au début du siècle à Utrecht ressort d'une lettre, écrite entre 1112-1114, relative à l'hérésie de Tanchelm. Celui-ci ordonna un jour d'amener une statue de la Vierge au milieu de la multitude(7).

Parmi les madones primitives conservées en Belgique, deux datent du 11e siècle : celle de Walcourt et celle d'Evegnée (8). Celle de Walcourt est considérée comme la plus ancienne statue mariale du pays. L'église Notre-Dame de Walcourt, construite par Oduin, seigneur de Walcourt, et sa femme

---

(1) M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., t. I, nº 57, p. 151, 960, juin 9 ; nº 59, p. 153, 962, juin 17 ; nº 61, p. 158, 964, octobre 1 ; nº 62, p. 160, 965, mars 28 ; nº 67, p. 169, 975 ou 980, janvier 21 ; nº 71, p. 177, 988, avril 1, déclarés récrits ou suspects par les éditeurs. Ils considèrent comme authentiques le nº 70, p. 174, 982-983, janvier 9 et le nº 75, p. 181, 991, juin 26. Nous reviendrons sur ces actes dans l'étude diplomatique annoncée.

(2) M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., t. I, p. 136. Noticia de omnibus et feminas qui censum dare ad mensa fratrum ; nº 54, p. 147, 947, août 15 ; nº 55, p. 148, 950-953 ; nº 56, p. 149, 955, mars 6, etc.

(3) A. Wauters, op. cit., t. I, p. 533, 1074.

(4) M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., t. I, nº 121, p. 215, acte récrit.

(5) M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., t. I, nº 224, p. 375, acte récrit. — F. Vercauteren, op. cit., nº 7, p. 19, 1087.

(6) M. Gysseling et A.C.F. Koch, op. cit., t. I, nº 123, p. 216, 1085 ; nº 126, p. 218, 1090; nº 220, p. 129, 1096. Pour le début du 12e siècle, cf. A. Van Lokeren, Chartes et documents de l'abbaye de Saint Pierre au Mont Blandin à Gand, t. I, nº 172, p. 111 ; nº 174, p. 111; nº 188, p. 199 ; nº 189, p. 119, etc.

(7) E. de Moreau, op. cit., t. II, p. 305.

(8) Comte J. de Borchgrave d'Altena, *Les madones anciennes conservées en Belgique*, nº 7.

Eremburge, fut consacrée le 1 juin 1026 (1). Il est, à notre sens, hasardeux de faire remonter la madone de Walcourt à l'époque de la consécration de l'église. Il est vraisemblable que là aussi, l'introduction du culte ait précédé la statue, il est plus plausible de supposer qu'elle fut sculptée vers le dernier quart du 11e siècle. Ailleurs en Lotharingie, notamment à Ste-Marie du Capitole à Cologne, on était encore tenu en 1061 à la figuration de la Vierge en bas-relief (2). D'autre part le premier sculpteur mosan de bois connu, Foulques, est un moine de l'abbaye de St-Hubert sous l'abbatiat de Thierry, qui dirigea le monastère de 1056 à 1086 (3). D'ailleurs la Vierge d'Essen, souvent citée dans l'histoire de l'art, n'a pu être antérieure à 1072, date de la construction de la mariale où elle se trouvait (4).

Et. SABBE

(1) A. Wauters, op. cit., t. I, p. 465.
(2) Lacomblet, op. cit., t. I, n° 196, p. 126, 1061 : ad monasterium sancte Marie quod est in gradibus, quod egomet divina cooperante gratia fundavis decem talenti auri ad fabricandam ante altare sancte Marie tabulam cadens ecclesie contradidi.
(3) Dom U. Berlière, *L'ordre monastique des origines au XIIe siècle.* Paris, 1921, p. 145.
(4) Cf. supra, p. 117, n. 4.

Note sur une Tenture inédite de l'Histoire de Phaéton

Il n'est guère d'œuvre littéraire qui ait donné naissance à autant de sujets de tapisseries que les « Métamorphoses » d'Ovide.

Bien moins souvent représentée que les amours, par exemple, de Vertumne ou que celles de Jupiter, l'aventure de Phaéton, inclue dans le Livre II des « Métamorphoses », a pourtant été illustrée plus d'une fois par de riches tentures, les unes tissées à l'étranger (1), les autres dans notre pays.

Parmi ces dernières, se trouve la remarquable suite, en trois pièces, tissées de laine et de soie, que nous publions ici (fig. 1, 2, 3).

Propriété, actuellement, de M. Desider de Toperczer, elle a fait partie auparavant, pendant plusieurs générations, des collections des comtes Karolyi, dont elle orna le palais de Budapest.

Les principaux épisodes de l'histoire du fils présomptueux d'Apollon et de Clymène, retracés sur ces trois tapisseries, se succèdent comme le feraient l'introduction, le nœud et le dénouement d'un récit savamment ordonné.

La composition du premier panneau (fig. 1) répond principalement au passage suivant du poème d'Ovide : « [Phébus] ordonne aux Heures rapides d'atteler ses Coursiers. Les Déesses se hâtent d'obéir à ses ordres » (2).

Au second plan, à droite, Phébus fait signe aux Heures, personnifiées par des jeunes femmes en longues robes flottantes qui, venant de l'« Orient enflammé » où apparaît la « vigilante Aurore » volent dans le ciel en se tenant l'une à l'autre par des sabliers.

---

(1) C'est en Italie, semble-t-il, que l'Histoire de Phaéton a été le plus souvent traduite en tapisseries. A Florence, notamment, on a tissé des pièces de ce sujet à diverses époques — XVIe, XVIIe et XVIIIe s. — d'après divers peintres de cartons (cf C. Conti : *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze,* Florence, 1875). Parmi ces productions florentines, citons la suite en six pièces, d'après les cartons d'Allori, sortie en 1585 de la manufacture de G. Papini (cf. H. Göbel, *Wandteppiche,* II. Teil : Die Romanischen Länder, Leipzig, 1928, p. 386, pl. 392).
On connait aussi une suite en quatre pièces, conservée à Holyrood, tissée en Angleterre, dans la première moitié du XVIIIe siècle. (cf. H.C. Marillier, *English Tapestries of the Eighteenth Century,* Londres, 1930, p. 97).

(2) Cf. Ovide. *Choix des Métamorphoses* (Edition « Les Auteurs latins », Paris, 1892).



Fig. 1. Tapisserie de l'Histoire de Phaéton
(Les Heures attelant les coursiers au Char du Soleil)



Fig. 2. Tapisserie de l'Histoire de Phaéton
(La Chute de Phaéton)

Au premier plan, les Heures attellent au Char du Soleil les quatre coursiers : Pyroüs, Eoüs, Ethon et Phlegon, sous les yeux de Phébus. Ce dernier, debout, la tête laurée et entourée d'une gloire rayonnante, a le visage empreint de tristesse. Ayant tenté en vain de persuader Phaéton de renoncer au projet intensé de conduire le Char du Soleil et lui avoir représenté que Jupiter lui-même serait impuissant à remplir cette tâche, il lui donne d'ultimes conseils : « Ménage l'aiguillon, mon enfant, et sers-toi plutôt des rênes. Mes coursiers ne se hâtent naturellement que trop. La difficulté est de retenir leur élan....», mais il est plein d'appréhensions et pressent le malheur qui attend son fils chéri.

Au fond, à gauche, on distingue dans un petit groupe de personnages, Phébus qui enduit Phaéton d'un « suc sacré » pour lui permettre de résister à la « flamme dévorante ».

La seconde tapisserie (fig. 2) représente le sujet le plus connu de la légende, et le plus souvent représenté : la Chute de Phaéton foudroyé par Jupiter (1).

Tous les désastres prévus par Phébus et décrits avec force détails par Ovide se sont produits dans le ciel, sur la terre et dans les eaux, les chevaux du Soleil, que Phaéton a été incapable de retenir, étant sortis de leur carrière.

En haut de la tapisserie, on voit la course désordonnée des chevaux fougueux dans le ciel où les signes du Zodiaque alternent avec les sabliers, attributs des Heures.

Au centre, en bas, Neptune a surgi de l'onde.

A droite, au fond, un violent incendie a éclaté dans une ville dont les habitants s'enfuient épouvantés.

Du même côté, au premier plan, la Terre, personnifiée par une femme debout, entourée d'animaux, implore Jupiter : « S'il te plaît que je périsse, si je l'ai mérité, pourquoi, souverain des dieux, tes foudres restent-elles oisives? Si je dois périr par le feu, puisse-je périr par les feux que tu lances, et me consoler de ma ruine en songeant que tu en es l'auteur...»

Dans l'angle supérieur de gauche, Jupiter apparaît, en plein élan, sceptre en main, accompagné de son aigle ; il vient au secours de l'univers embrasé, mais n'ayant trouvé « ni nuages à étendre sur la terre, ni pluies à précipiter du haut des cieux », il « balance sa foudre à la hauteur de son oreille droite et la darde sur Phaéton qui perd en même temps et la vie et son char » et, ajoute Ovide, « ces feux redoutables arrêtent les ravages du feu ».

La tapisserie nous montre, au centre, Phaéton précipité du char qui vient de voler en éclats.

L'imprudent sera recueilli loin de sa patrie par le Fleuve Eridan, et les Naïades de l'Italie enseveliront son corps et graveront sur sa tombe l'épitaphe rappelant sa téméraire entreprise :

---

(1) La Chute de Phaéton apparaît non seulement dans des suites consacrées à l'histoire du fils téméraire d'Apollon, mais aussi comme seul sujet de cette histoire dans des suites composées de sujets divers empruntés aux « Métamorphoses ». Ainsi en est-il, par exemple, de la tapisserie de la Chute de Phaéton tissée à Ferrare dans la manufacture de Hans Karcher en 1545 (Musée de la Manufacture des Gobelins, Paris) et du grand panneau du même sujet, terminé en 1737, de la manufacture florentine de Leonardo Bernini, d'après un carton de Vicenzo Meucci (cf. H. Göbel, *op. cit.*, II, p. 400, pl. 424).



Fig. 3. Tapisserie de l'Histoire de Phaéton
(La Métamorphose des Héliades)

« Hic situs est Phaeton, currus auriga paterni :
Quem si non tenuit, magnis tamen excidit ausis »,

« Ci-git Phaéton qui conduisit le char de son père ; s'il ne put s'y maintenir, grande du moins était l'entreprise dans laquelle il a échoué ».

La troisième tapisserie (fig. 3) nous montre la tombe de Phaéton érigée au bord de l'Eridan et entourée de sa mère et de ses sœurs éplorées, les Héliades, au moment où celles-ci se transforment en arbres. Le roi des Ligures, Cycnus, fils de Sthénélée, parent et ami de Phaéton, assiste à ce prodige.

L'inscription de la tombe :

« [C] I GIST PHETON· QVI PAR ORGVEIL
[VOU] LUT MENER LE CMAR (sic) DU SOLEIL »

présente, comme on le voit, un sens moralisateur — juste punition de l'orgueil — que ne contient pas le texte d'Ovide.

Ces intentions moralisatrices sont fréquentes, on le sait, dans nos tentures de la Renaissance.

Clymène apparaît trois fois sur la tapisserie : à gauche, elle court, affolée, cherchant les restes de son fils dont elle ne trouvera que la tombe ; au premier plan, elle est agenouillée au pied de celle-ci ; à droite, debout contre le mausolée, elle embrasse une de ses filles déjà complètement changée en arbre, un arbre dont le tronc affecte encore vraguement la forme d'un corps féminin ; elle tente de l'arracher à cette métamorphose ; de la main gauche, elle essaie d'enlever un rameau encore tendre, mais elle devra s'arrêter, car il s'en échappe du sang.

Ses autres filles sont à des stades divers, moins avancés, de leur transformation. Lorsque celle-ci sera accomplie, de l'écorce qui les recouvrira complètement, même leur bouche, éteignant ainsi leurs plaintes, un suc précieux coulera, qui deviendra les perles d'ambre dont les femmes romaines, nous dit Ovide, feront leur parure.

A droite de la tapisserie, Cycnus, la tête ceinte d'une couronne à pointes, les mains crispées, exhale son désespoir.

On le voit, une seconde fois, un peu en retrait, coiffé de la même couronne, mais la torse nu, la partie inférieure du corps dans le fleuve, au moment où il va être transformé en oiseau ; déjà l'on voit les ailes qui poussent sur ses flancs ; un peu au dessus de lui, un cygne émerge de l'onde : c'est l'achèvement de la métamorphose.

Ces trois tapisseries sont complétées par de très belles bordures, aux couleurs vives et chaudes, composées essentiellement de fleurs et de fruits largement dessinés ; on y distingue quelques oiseaux et, aux angles inférieurs, des Amours tenant des cornes d'abondance.

La seconde tapisserie, celle représentant la Chute de Phaéton, dérive du même carton qu'une pièce bien connue du Musée Germanique de Nuremberg, portant la marque d'Enghien et un sigle indéterminé de tapissier (1).

---

(1) H. Göbel. op. cit. I Teil, *Die Niederlande* ; Leipzig, 1923, p. 524, pl. 477. Le sigle de tapissier en question : est reproduit dans cet ouvrage, pl. 21 des marques.

Cette tapisserie, datée vers 1560 par le Dr Göbel, présente, fait digne de remarque, une bordure d'un type différent, plus tardif : cette bordure est, en effet, composée de personnages, d'animaux et d'un fouillis d'éléments végétaux annonçant les bordures compartimentées et très détaillées du XVIe siècle avancé. Au milieu du bandeau supérieur se trouve une inscription latine relative au sujet traité.

Par contre, une bordure analogue à celle des trois pièces publiées ici se retrouve autour d'une suite de quatre tapisseries de l'ancienne collection du baron Erlanger, de Paris, exposées à l'Exposition Nationale Belge, à Bruxelles, en 1880. Ces quatre pièces (1) dont le sort actuel nous est inconnu, illustrent également un texte des « Métamorphoses », l'Histoire de Vertumne et Pomone, et sont du même style que l'Histoire de Phaéton ; deux d'entre elles ont été publiées par Alphonse Wauters ; le savant archiviste avait relevé, sur l'une des quatre tapisseries, un sigle indéterminé de fabricant n'ayant rien de commun avec le sigle de tapissier du panneau de Nuremberg et une marque de ville qui n'est pas celle d'Enghien, mais celle de Bruxelles (2).

Les bordures de la tenture Erlanger, par ailleurs tout à fait semblables, jusqu'en leurs moindres particularités, à celles des tapisseries Toperczer, offrent en plus de celles-ci au milieu, en haut, des armoiries et, en bas, un cartouche contenant un texte latin relatif aux épisodes représentés. Ce texte est écrit en lettres gothiques, tandis que celui de la tapisserie de Nuremberg est en caractères romains. Ce n'est pas là le seul élément d'aspect plus ancien des bordures Erlanger. En effet, celles-ci, bien que formant avec celles de la suite Toperczer un groupe à part, se rattachent étroitement à un somptueux

---

(1) Avant d'appartenir au baron Erlanger, ces pièces avaient fait partie de la Collection Berwick et Albe où elles étaient intitulées « Saisons ».

(2) F. Keuller et A. Wauters. *Les Tapisseries historiées à l'Exposition Nationale Belge de 1880;* Bruxelles, 1881, pp. 5-6.
Wauters n'hésite pas à reconnaître la marque de Bruxelles, bien que le premier B (mal dessiné ? ou détérioré ?) affecte la forme d'un J. De fait, les deux B et l'écusson de la marque de Bruxelles offrent souvent des formes très fantaisistes (cf. H. Göbel, op. cit., I. Teil, pl. 2 des marques).

Le sigle de tapissier : publié dans l'ouvrage de Keuller et Wauters est reproduit par H. Göbel *(op. cit.,* I. Teil pl. 8 des marques) parmi les marques bruxelloises du XVIe siècle.

type d'encadrement bruxellois (utilisé notamment autour de certaines compositions de Bernard van Orley (†1541) et surtout de Pierre Coecke (1) où des putti se jouent parmi les fleurs, les fruits et les oiseaux.

Notons encore la parenté de style entre les amours des bordures Erlanger et Toperczer et les enfants jouant qu'on voit à gauche de celle des quatre tapisseries Erlanger représentant Vertumne déguisé en vieille femme.

Tout concorde donc pour permettre de considérer ces bordures comme les encadrements initiaux, ceux de la première édition des tapisseries.

Nous avons signalé plus haut la parenté de style entre l'Histoire de Vertumne et Pomone et celle de Phaéton : le dessinateur inconnu de cette dernière suite paraît bien être celui de la première ; tout au moins y a-t-il identité d'atelier.

Il ne serait pas absolument impossible, mais il serait pour le moins surprenant, que ce dessinateur ou son atelier ait composé l'Histoire de Phaéton pour une manufacture d'Enghien, ayant composé celle de Vertumne et Pomone pour une manufacture bruxelloise.

Il est plus que probable que les cartons de l'Histoire de Phaéton ont d'abord été utilisés à Bruxelles, et que la tenture Toperczer provient de la même manufacture que la suite Erlanger.

Notons d'ailleurs que le tissage de l'édition Toperczer est un peu plus fin (six fils de chaine au centimètre) que celui de l'édition d'Enghien (2).

Signalons encore que les compositions des deux premières tapisseries Toperczer ont été réutilisées à Bruxelles au XVIIe siècle. En effet, il existe à Vienne, dans les collections de l'ancienne Couronne d'Autriche une tenture en six pièces à la marque de Bruxelles, dont quatre portent la signature d'André van den Driessche et les deux autres celle de Mathieu Provost (3);

---

(1) Parmi les modèles les plus admirables de ce type d'encadrement, citons ceux des bordures, de la célèbre suite des Péchés Capitaux de Madrid ayant appartenu au Comte d'Egmont. Voir aussi, à titre comparatif, l'exemplaire de l'Histoire de Saint Paul (autrefois Galerie Bachstitz, Munich) daté vers 1540 par le Dr Göbel (op. cit. I. Teil, pl. 384a).

(2) Il y a aussi, entre les deux éditions, certaines différences de coloris, mais celles-ci peuvent provenir de bien des causes différentes : matériaux à la disposition du tapissier au moment de l'exécution, degré d'usure des cartons, état de conservation des pièces, etc.

(3) Cette tenture est signalée dans l'inventaire de von Birk (Jahrbuch de Vienne 1884, p. 195) qui la désigne sous le titre vague « Mythologisch-allegorische Darstellungen ». Il existe des photographies de ces six tapisseries qui, à notre connaissance, sont demeurées inédites. Les signatures sont orthographiées : A.V. Dries et M. Provoost.
L'Histoire de Phaéton a aussi été tissée au XVIIe siècle à Bruxelles, dans la manufacture de Jan Leyniers, au moins à deux reprises, chaque fois en huit pièces, avec deux bordures différentes ; ces deux éditions se trouvent dans des collections privées étrangères.

l'une de ces dernières reproduit la composition de la première tapisserie Toperczer avec quelques changements dans le sens de la simplification : le char, ainsi que la petite scène du fond à gauche, le palais, la figure d'Apollon du second plan à droite, ont été supprimés ; de plus, il y a inversion de deux des figures féminimes du premier plan, représentant les Heures et de deux chevaux ; la composition est un peu diminuée à gauche et à droite, et la végétation du premier plan est changée. L'autre pièce tissée par Provost reproduit un peu plus de la moitié de gauche du panneau de la Chute de Phaéton : la partie de droite (personnification de la Terre, animaux, ville incendiée, etc.) a été supprimée et, dans le ciel, les deux chevaux de droite ont été rapprochés de leurs compagnons.

Ces six tapisseries sont entourées de bordures caractéristiques du style baroque comportant principalement, à gauche et à droite, un gros torse féminin surmonté d'une coquille contenant un perroquet.

Cette édition du XVIIe s. est, comme c'est presque toujours le cas dans des réemplois de cartons simplifiés et plus ou moins modifiés, très inférieure aux éditions de la Renaissance.

Si l'on compare entre elles, avec quelque attention, au point de vue de la composition, la tapisserie du Musée de Nuremberg et celle du même sujet de l'édition Toperczer, on constatera que cette composition est un peu moins étendue en bas dans la première de ces deux pièces que dans la seconde et, qu'en haut, certains éléments débordent sur le bandeau supérieur de la bordure de Nuremberg d'une façon anormale. L'arbre de droite diffère aussi quelque peu dans les deux exemplaires comparés.

D'autre part, dans l'exemplaire Toperczer, la composition est un peu diminuée en haut. Par conséquent, si cet exemplaire est antérieur à l'édition d'Enghien, elle n'est pourtant pas l'édition princeps.

Il est fort possible qu'il y ait eu une première édition pourvue d'une bordure à inscription comme la tenture Erlanger et faisant partie avec celle-ci d'un même vaste cycle d'illustrations des « Métamorphoses ».

Remarquons encore, à ce sujet, que la hauteur des pièces Erlanger est, suivant l'ouvrage de Keuller et Wauters, de 4m35 à 4m50 et dépasse donc quelque peu celle des tapisseries Toperczer qui n'est que de 4m15 (1).

(1) Les largeurs des trois tapisseries Toperczer sont respectivement de 4 m., 6 m et 6 m 50.

Il est donc logique de situer ces dernières entre la suite Erlanger et l'exemplaire de Nuremberg, soit, pour fixer les idées, vers 1550.

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, c'est une inscription française qui orne le socle du monument funéraire de Phaéton dans la troisième tapisserie Toperczer.

A première vue, ceci peut paraître étonnant ; remarquons toutefois que si les inscriptions françaises sont beaucoup plus rares sur les tapisseries tissées dans notre pays que ne le sont les inscription latines, elles y sont moins exceptionnelles pourtant que les inscriptions flamandes.

Nous pouvons citer à titre d'exemples caractéristiques d'inscriptions françaises sur des pièces flamandes du XVIe siècle, celles des nombreux exemplaires, tissés à Bruges, de l'Histoire de Gombaut et de Macée (1).

Il n'est pas surprenant que les inscriptions françaises sur les tapisseries flamandes soient souvent entachées d'erreurs : ainsi, par exemple, trouve-t-on dans la pièce en question de l'Histoire de Phaéton CMAR pour CHAR.

Il arrive que dans certaines de nos tapisseries du XVIe siècle, on trouve à la fois des inscriptions latines et des inscriptions françaises, des inscriptions en lettres gothiques et d'autres en caractères romains C'est le cas, par exemple, de la célèbre suite bruxelloise dite des « Honneurs » (conservée à Madrid) où seules les inscriptions des bordures, et non celles indiquant les noms des personnages, sont en caractères gothiques ; dans le panneau de la « Prudence » de cette suite, les noms des Cinq Sens sont en français, tandis que ceux des Arts Libéraux, notamment, sont en latin.

Les trois pièces de la tenture que nous venons d'analyser brièvement, et qui offrent encore bien des énigmes (comme tant de suites importantes de la Renaissance) forment un ensemble imposant.

Elles ont le très grand mérite de nous restituer trois actes d'un drame dont seul l'acte central était connu par l'exemplaire enghiennois du Musée de Nuremberg.

Certains passages de ces trois actes sont particulièrement réussis. Ainsi, dans la première pièce, le vol gracieux des Heures formant dans le ciel comme

---

(1) M. Crick-Kuntziger. *Remarques nouvelles sur les tentures de* Gombaut et de Macée. Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1941, pp. 61-65.

une guirlande légère est un motif d'un charme extrême. Dans la seconde, la fougue, si difficile à rendre, des quatre coursiers déchaînés est exprimée avec maîtrise. Quant à la troisième pièce, plus que les « morceaux », c'est l'allure d'ensemble, sévère et noble, de la composition qui impressionne par l'ampleur de son rythme classique.

La différence des plans, dans ces tapisseries, est subtilement accentuée par le coloris aux notes brillantes et chaudes dans les draperies des grandes figures comme dans les bordures, fines et douces dans les lointains.

Les fonds de paysage, avec les palais dressés sur les collines et les villes étalées au bord du fleuve, sont d'une particulière séduction.

Dans les décors où se meuvent les acteurs du drame, toute monotomie a d'ailleurs été évitée, grâce à l'introduction, à tous les plans, d'une foule de détails pittoresques — tels les êtres marins et les embarcations animant les ondes, les coquillages et les coraux, les animaux terrestres, les oiseaux, les arbres et les plantes croissant sur les rivages — autant d'éléments qui achèvent de recréer, en l'entourant de cette atmosphère de fraîcheur, si particulière à la Renaissance, le vieux poème latin.

Marthe CRICK-KUNTZIGER

Contribution à l'Étude d'Albert Bouts

L'instabilité de certaines bases sur lesquelles reposent des travaux faisant autorité concernant nos peintres dits primitifs est un sujet d'étonnement pour les chercheurs, un encouragement aussi puisqu'en de nombreux cas le champ reste libre pour de nouvelles découvertes.

Nous avons été amenée, en étudiant l'œuvre considérable attribuée à Albert Bouts, second fils du célèbre Thierry Bouts de Louvain, à constater un fait semblable.

Bien des auteurs commentent l'œuvre de cet artiste comme s'il s'agissait d'une entité certaine dont on peut étudier les caractéristiques, et cependant, lorsqu'on remonte aux sources, on s'aperçoit qu'aucun tableau d'Albert Bouts n'est irréfutablement authentifié. Toutes les attributions restent hypothétiques et sont basées sur des comparaisons de style avec le triptyque de L'Assomption portant le nº 534 aux Musées Royaux de Bruxelles, dont l'attribution présente n'est pas si certaine qu'on le prétend.

E. Van Even, l'ancien archiviste de Louvain, dans son ouvrage « L'ancienne Ecole de Peinture de Louvain » [1], donne des éléments pour la biographie de notre artiste qui permettent de le situer dans le temps: encore mineur en 1473 et 1476, cité comme peintre de figures à partir de 1479, il meurt à Louvain en 1549.

Il publie également un texte de Molanus, l'écrivain humaniste du XVIe siècle ; au chapitre consacré aux peintres dans sa « Chronique de Louvain », cet auteur écrit, au sujet d'Albert Bouts, ce qui suit : « Fils de Thierry, Albert Bouts a beaucoup peint et avec application pour les églises de Louvain et notamment pour celle des Augustins. Il a fait don à la chapelle de la Sainte Vierge d'un tableau d'autel représentant l'Assomption qui est dans le petit chœur. On raconte qu'il n'a pas pu l'achever en trois ans » [2].

---

(1) E. van Even. *L'ancienne Ecole de peinture de Louvain.* Bruxelles-Louvain, 1870, pp. 144à153

(2) Molanus. *Historiae Lovaniensium libri XIV*, publié par P.F. de Ram d'après le manuscrit autographe. Bruxelles, 1861, t. 1, p. 610. — Albertus Bouts : Filius Theodorici multa devote Lovanii depinxit ad Augustinenses et alibi. Capellae beatae Mariae donavit in parvo choro altare Assumptionis beatae Mariae. Quod opus audio eum non potuisse trienno absolvere.



Photo A. C. L. Bruxelles

Triptyque de l'Assomption - Nº 534

Musées Royaux de Bruxelles - Attribué à Albert Bouts

Van Even identifia l'œuvre, dont parle Molanus, avec le triptyque des Musées de Bruxelles et émit l'hypothèse de la représentation sur les volets de la famille du peintre en tant que donateurs.

Hulin de Loo (1) reprit par la suite ces conclusions et y ajouta un argument basé sur l'héraldique. En effet, nous voyons sur les volets du retable, au-dessus des donateurs, deux anges flottant dans les airs et portant des blasons : sur le volet gauche surmontant le portrait d'un homme âgé, un écu de gueules à sautoir d'argent ; sur le volet droit, au-dessus d'un couple paraissant dans la quarantaine, un écu à champ d'azur et trois écussons d'argent au chef de gueules chargé de deux carreaux d'arbalète ou flèches émoussées or en sautoir surmontées d'un signe indistinct ; au-dessus de ce dernier écu, l'ange tient un crucifix.

Hulin de Loo ne se préoccupa pas d'expliquer le blason de gauche lequel, d'ailleurs, fut assez répandu. Il fit observer que l'écu d'azur à trois écussons d'argent fut porté par la corporation des peintres; une telle association existait à Louvain depuis le XIVe siècle et y fut réorganisée en 1494. L'adjonction du chef aurait été une initiative de la famille Bouts, l'ensemble constituerait ses armoiries parlantes : bout en flamand pouvant être traduit par carreau d'arbalète. Le signe qui surmonte les carreaux, serait pour Hulin de Loo, un A qui spécifierait le prénom de l'artiste. Nous avons examiné le tableau de près et il nous est impossible de préciser si ce signe est une lettre A.

Albert Bouts et sa seconde femme, Elisabeth de Nausnijdere, seraient donc représentés sur le volet droit tandis que le personnage de gauche, pourrait être un parent, peut-être l'oncle et tuteur du peintre : Henri van der Bruggen, dit Metten Gelde.

Cette hypothèse ingénieuse, mais qu'aucune preuve suffisante ne ratifie, ne fut jamais contre dite, et le triptyque, doté ainsi d'un état-civil, fut sans plus attendre, renseigné sous le nom d'Albert Bouts par tous les auteurs, y compris M.J. Friedlaender (2), qui édifièrent l'œuvre de l'artiste sur ces bases fragiles.

Nous nous sommes hasardés à pousser l'enquête plus loin. En recherchant parmi les épitaphiers de Louvain conservés à la Bibliothèque Royale

---

(1) G. Hulin de Loo. *Catalogue critique de l'exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles.* à Bruges . Gand, 1902, pp. XVIII-XXIV.

(2) M.J. Friedlaender. *Die altniederländische Malerei.* Berlin, 1925, t. III, pp. 64-70, 114 à 121.

dans le téméraire espoir de trouver quelque éclaircissement au sujet de ce problème d'héraldique, nous avons rencontré un texte qui, tout en contredisant formellement la provenance couramment admise du triptyque, vient permettre d'attribuer l'œuvre à Albert Bouts.

Il est curieux de constater que la citation de Molanus, ait été interprétée d'une manière amenant à croire que le tableau en question aurait été un don de l'artiste à la Collégiale Saint-Pierre elle-même et plus spécialement à la chapelle y consacrée à la Vierge et située derrière le chevet.

Molanus ne spécifie nullement de quelle chapelle dédiée à la Vierge il s'agit, se bornant à noter que le tableau était placé dans un petit chœur.

Or, dans le recueil manuscrit du Comte de Cuypers consignant les épitaphes et inscriptions des églises de Louvain figurant dans le fonds Goethals de la Bibliothèque Royale sous le nº 1592, nous trouvons un dessin fidèle et coloré de nos armoiries suivi de l'annotation que voici :

« A Notre-Dame Ginder Buyten, près la porte de Tirlemont à Louvain, sur les portes du tableau représentant l'enterrement de Notre-Dame, de l'autel à gauche du chœur, dans une petite chapelle du côté de la rue de Tirlemont, chaque écusson soutenu d'un ange en l'air, dessous on voit les portraits d'homme et femme.

Copiées par nous — 1767 ».

Le Comte de Cuypers dessina ces armoiries d'après notre triptyque, Celui-ci figurait donc, en 1767, non pas à la collégiale, mais à la chapelle Notre-Dame hors les murs, rue de Tirlemont, dite aussi Notre-Dame in de Hoelstraet, qualification que portrait jadis cette rue.

Ed. van Even donne l'histoire de cette chapelle. Elle avait été construite en 1364 par le Grand Serment des arbalétriers. Elle présentait le plan d'une croix latine à trois nefs et avait les proportions d'une église ordinaire. Elle fut confisquée comme bien de corporation, vendue publiquement le 23 septembre 1798 et fut démolie (1).

W. Boonen dans son « Histoire de Louvain » datant de 1880 parle également de la chapelle et mentionne le fait qu'un logement y était annexé (2).

Ici nous voyons Albert Bouts rentrer en scène, d'une façon assez imprévue. E. van Even publie un acte de la 3e chambre échevinale de Louvain daté du 24 octobre 1492 qui commence comme suit :

---

(1) E. van Even. *Louvain dans le passé et le présent.* Louvain, 1895, pp. 436-440.
(2) W. Boonen. *Geschiedenis van Leuven.* Louvain, 1880, pp. 195 et 349.

« Albert Bouts, peintre, habitant à la Chapelle Notre-Dame de la rue de Tirlemont....» (1)

Nous apprenons donc que l'artiste habitait à la chapelle même, selon toutes vraisemblances dans le logis en question. La conclusion est que notre peintre, homme pieux et excellent citoyen, que nous verrons plus tard administrateur de la chapelle des Clercs à Louvain, aurait été investi de fonctions de garde à la chapelle, ce qui constituait un poste honorable et de confiance étant donné les richesses artistiques accumulées dans cet oratoire.

Dès lors, peut-on s'étonner de trouver parmi les tableaux ornant les autels de la chapelle un triptyque de la main de l'artiste?

Le fait de trouver dans les armoiries de droite un carreau d'arbalète, le tableau étant appelé à figurer dans une chapelle appartenant aux arbalétriers, n'a pas manqué de nous intriguer; cependant, il semble que l'insigne distinctif du serment ait été l'arbalète elle-même constituée de l'arc et du fût.

L'hypothèse des armoiries parlantes reste donc valable. On peut s'étonner de voir le peintre s'être représenté sur le volet non pas de face, ainsi qu'il est normal pour un auto-portrait, mais de trois-quart, le regard n'étant pas dirigé vers le spectateur.

Si l'on suppose que la femme représentée sur le volet droit est bien Elisabeth de Nausnijdere, l'épouse d'Albert, on pourrait expliquer la présence du groupe de femmes figurant à l'arrière plan par une allusion à la patronne de la donatrice : ces cinq femmes, dont la première est habillée richement, semblent saluer une apparition céleste ; or, Ste Elisabeth eut, d'après la Légende dorée, une vision de l'Assomption. En voici le récit :

«...Un jour qu'elle était ravie en esprit, elle vit dans un lieu fort éloigné s'élever dans les airs au-dessus d'un sépulcre une grande lumière avec, au-dedans, comme l'apparence d'une femme entourée d'une foule d'anges. Un personnage admirable vint du ciel à sa rencontre portant en sa droite l'étendard de la croix....» (2).

On pourrait donc supposer que Ste Elisabeth et ses suivantes aient été ici représentées. Et ce serait un argument de plus pour l'attribution du tableau à Albert Bouts.

---

(1) E. van Even. *L'ancienne Ecole de peinture de Louvain.* p. 145 : « Aelbrechte Bouts, schildere, woenende in onzer Liever Vrouwen Capelle in de Hoelstrate ».

(2) Jacques de Voragine. *La Légende dorée.* Paris, 1902, traduction par l'Abbé Roze, t II, p. 425.

Le tableau présente, au point de vue iconographique, un intérêt certain: on y note une influence marquée des mystères joués à l'époque (1). Il pose à qui se propose de l'étudier des problèmes passionnants.

L'histoire plus récente du tableau n'apporte aucune indication. Il fut acquis par les Musées en 1844 d'un certain Lucq qui se disait administrateur du refuge de l'Abbaye de Tongerloo à Bruxelles. Les archives de cette Abbaye ne contiennent aucun renseignement à ce sujet susceptible de nous éclairer.

Une étude approfondie et critique de l'œuvre attribuée à Albert Bouts, basée sur l'examen minutieux du style de notre triptyque, permettrait de nettoyer quelque peu le catalogue hypothétique de cet artiste; peut-être d'innombrables Christ de Pitié n'y trouveraient-ils plus leur place.

Une autre Assomption portant le nº 535 aux Musées de Bruxelles, presqu'identique de composition et de style semble pouvoir être attribuée au même artiste.

Marguerite Wéra

---

(1) Leo van Puyvelde. *Schilderkunst en Tooneelvertooning op het einde van de Middeleeuwen*. Gand, 1912, pp. 196-199.

La Statue monumentale de Saint André par Jean Del Cour (1690)

Des six statues monumentales de Jean Del Cour qui ont trouvé refuge dans le narthex de l'église Saint-Jacques à Liège, la plus émouvante est, peut-être, celle qui représente saint André dressé devant la croix qui fut l'instrument de son martyre (pl. 1).

Quoique très sérieusement endommagée, cette figure n'en suscite pas moins, chez le spectateur, un sentiment de profonde émotion tant son expression est d'un pathétique poignant.

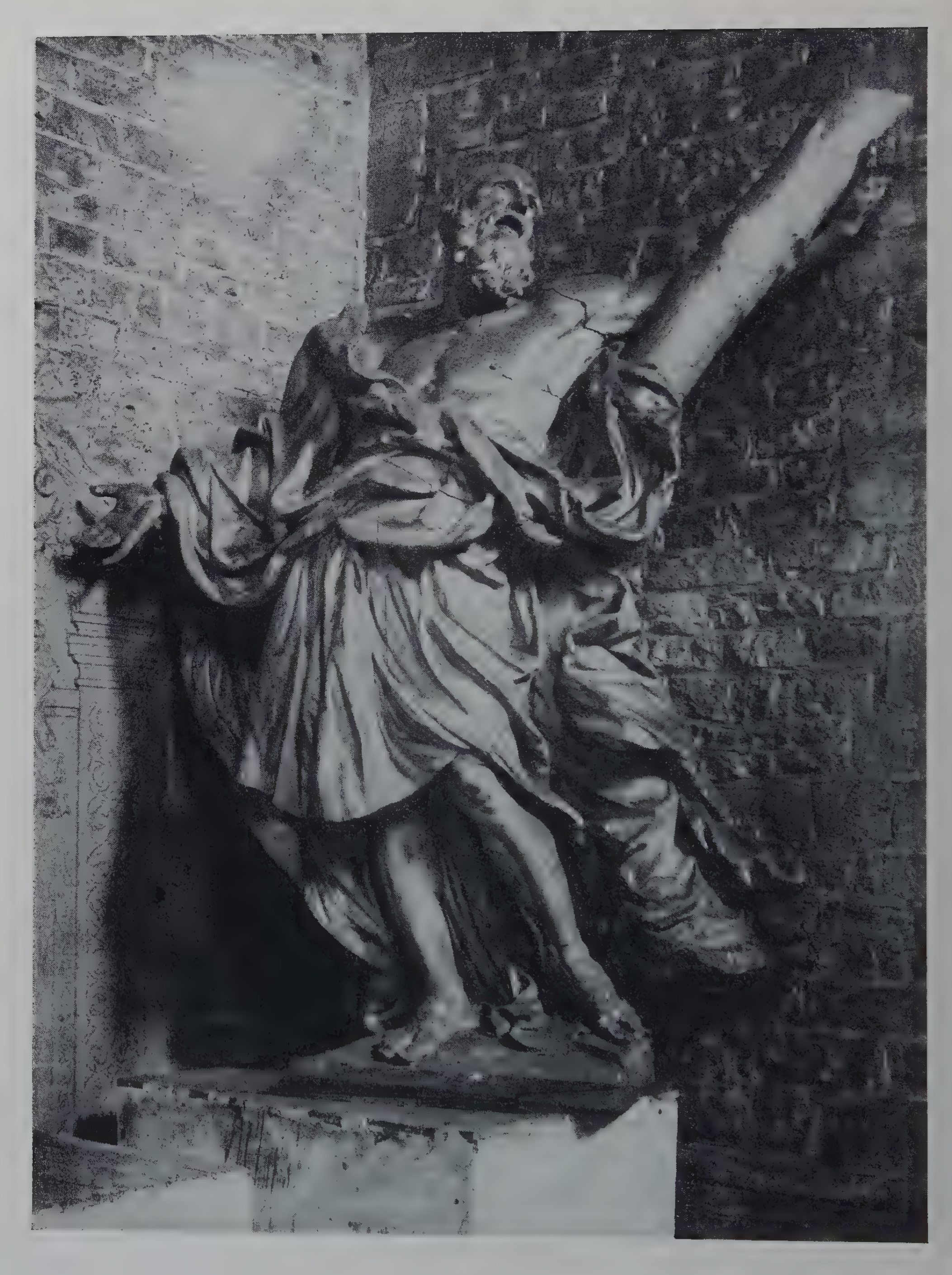
Dans son état actuel, rien n'est pourtant de nature à mettre en valeur la signification de l'effigie troublante. La croix devant laquelle elle se dresse est gravement mutilée et ne lui assure qu'un point d'appui imparfait : il faut, par l'imagination, tenter de la compléter pour en comprendre la portée exacte et ses relations avec le personnage. Celui-ci n'a pas davantage échappé aux dégradations, trop flagrantes d'ailleurs pour qu'il soit nécessaire de les souligner sur la photo ci-contre. Ajoutons que la couleur blanche dont est recouverte la statue ne masque, ni les cassures du bois de tilleul dans lequel elle a été taillée, ni les myriades de trous creusés par les parasites qui la minent insidieusement.

Comment, dès lors, cette pitoyable effigie réussit-elle à nous toucher encore ?

C'est ce que nous allons tenter d'expliquer.

Qu'il nous soit permis, auparavant, de préciser quelques points susceptibles de justifier l'aspect d'ensemble de la figure, ses proportions considérables et son attitude particulière.

Longtemps on a ignoré à quelle destination précise répondaient primitivement l'effigie considérée et celles qui l'avoisinent. Actuellement cette lacune d'information est comblée : le Professeur Léon Halkin nous apprend, par l'intermédiaire d'une relation de voyage, que les statues de Del Cour ornaient autrefois la grande nef du sanctuaire et étaient adossées, à une



A. C. L. Bruxelles

Fig. 1. — Statue de saint André par J. Del Cour (1690)



Firme Alinari de Rome

Fig. 2. — Statue de saint André par F. du Quesnoy (1640)

hauteur appréciable, aux belles colonnes soutenant la voûte à partir du chœur. Elles étaient au nombre de neuf, soit cinq aux piliers de gauche et quatre aux piliers de droite (le cinquième étant occupé par la chaire de vérité) ([1]).

De ces neuf effigies, deux ne nous sont pas parvenues, l'une est actuellement conservée au Musée des Beaux-Arts à Liège, les six autres ont donc été rassemblées dans le narthex de l'église St.-Jacques. Sur la plupart d'entre elles, on peut encore déchiffrer la signature de l'artiste mais les supports sur lesquels elles étaient posées ont malheureusement disparu ([2]). L'auteur de la relation de voyage qui, en 1705, visitait le sanctuaire, prit toutefois soin de relever les inscriptions qui figuraient sur ces socles et qui révèlent la date d'exécution de chaque figure ainsi que le nom de son ordonnateur ([3]).

En résumé, les neuf statues se répartissent sur une dizaine d'années, de 1682 à 1692 plus précisément.

Saint André qui, chronologiquement, est la sixième figure de la série, est daté de 1690.

Or, pour comprendre ces œuvres monumentales, il importe de les imaginer à leur emplacement primitif, dans le cadre grandiose pour lequel elles avaient été conçues. Un artiste du XVII[e] siècle concevait essentiellement l'œuvre sculpturale en fonction de l'ambiance qui lui était réservée. Privé de cette ambiance, le travail perd une part de sa signification véritable. Cette remarque est particulièrement valable pour les statues de Del Cour qui, à même le sol comme elles apparaissent aujourd'hui, donnent l'impression d'être disproportionnées et d'affecter des attitudes quelque peu théâtrales ([4]). Le recul et l'ambiance devaient atténuer sensiblement l'intensité de ces effets, sinon les rendre autrement efficients en les faisant se compléter et se renforcer mutuellement. Les statues de Del Cour, en effet, étaient faites l'une pour l'autre : elles ne devaient pas être considérées isolément et c'est leur porter un nouveau préjudice que méconnaître l'idée maîtresse qui les assembla et qui présida à leur conception d'ensemble.

Nous espérons reprendre ailleurs cette question. Qu'il nous suffise présentement de la résumer en quelques mots : par les effigies de l'église Saint-

---

([1]) Léon Halkin. Une description inédite de la ville de Liège en 1705, dans Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fasc. CXIII (1948).
([2]) Quelques-uns ont cependant été retrouvés par Monsieur l'architecte C. Bourgault.
([3]) L. Halkin. op. cit., p. 36 et sv.
([4]) Les statues atteignent de 2m.10 à 2m.20 de hauteur.

Jacques, Jean Del Cour a voulu traduire le moment d'extase, de délire supra-terrestre qu'on prête aux élus quand s'ouvre le ciel et que Dieu leur apparaît. C'est, sous des formes variées, ce sentiment qui donne aux figures leur signification précise, qui les unit dans un mouvement de commune aspiration vers l'infini.

Nous référant à ce leit-motiv, voyons quel parti en a tiré le sculpteur dans la statue de saint André qui retiendra seule notre attention.

Le pêcheur galiléen apparaît sous l'aspect d'un homme âgé, la tête rejetée vers l'arrière, la bouche entr'ouverte comme par un cri d'extase, les regards tendus dans la direction du ciel. L'émotion qu'il ressent est telle que son corps robuste ne paraît plus le soutenir ; ses jambes fléchissent et, de son bras gauche tendu, il semble devoir prendre appui sur le tronc noueux avec lequel a été préparée la croix du supplice. Le bras droit qui souligne, en le prolongeant, le mouvement oblique de la ligne des épaules, traduit un geste d'abandon qui s'accuse dans la main rude largement ouverte.

Nous reprendrons tout à l'heure l'examen de quelques détails particuliers de cette figure impressionnante.

Montrons, tout d'abord, que le sculpteur liégeois n'a pas été entièrement créateur dans cette œuvre, qu'il a puisé son inspiration générale à un modèle qu'il est possible de définir.

On sait que la création pure est absolument exceptionnelle en art, comme d'ailleurs en littérature, en musique, sinon en science. Nous n'amoindrissons donc pas la valeur d'un artiste en nous appliquant à définir les sources dont son art procède et le parti qu'il en a tiré pour faire, à son tour, œuvre personnelle et novatrice.

Or, les traits les plus caractéristiques de la figure de saint André peuvent s'expliquer tout d'abord par l'art baroque. L'expression tendue du personnage, son agitation voulue et cherchée : tout cela nous le trouverions dans beaucoup d'ouvrages contemporains et surtout dans les productions du maître Bernini qui est le grand chef d'orchestre de la symphonie baroque et dont Del Cour subit profondément l'influence durant son séjour en Italie.

A côté de cette action qu'il serait malaisé de vouloir méconnaître, une autre influence, dont il n'a pas encore été fait état jusqu'ici, doit aussi être retenue : nous voulons parler de l'influence de François du Quesnoy, le sculpteur bruxellois dont le rôle a été mis en valeur par Mademoiselle Fransolet.

C'est à Rome que se déroula la carrière du sculpteur flamand, parallèlement à celle du Chevalier Jean-Laurent Bernini à qui, d'ailleurs, on se plait souvent à l'opposer.

En réalité, comme le remarque l'auteur cité, si ces deux talents « incarnent magnifiquement le Haut Baroque, chacun en représente un aspect différent » car, si le maître romain « brille, étincelle subjugue », le maître bruxellois « retient par sa sincérité, sa profondeur ». Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer la sainte Bibiane et le saint Longin du premier, respectivement à la sainte Suzanne et au saint André du second (1).

Précisément, c'est la figure monumentale de saint André, exécutée par du Quesnoy pour la basilique de St. Pierre, qui retiendra notre attention (pl.2).

Elle retint aussi, comme vous allez le constater, l'attention de Del Cour durant son passage à Rome.

C'est entre 1628 et 1640 que fut réalisée cette œuvre remarquable de marbre blanc, haute de près de cinq mètres, qui a, sur celle du Liégeois, l'avantage de nous être parvenue intacte et dans le décor grandiose pour lequel elle avait été conçue.

La belle monographie que lui a consacrée M. Fransolet nous dispense de la décrire (2). D'ailleurs, pour la décrire, il suffirait de reprendre les termes utilisés plus haut pour analyser la statue de Del Cour car la formule de présentation est à peu près identique dans ses lignes générales : le lecteur peut aisément s'en convaincre par la confrontation des deux planches ci-jointes.

Inutile, par conséquent, d'insister sur les analogies des deux figures. Soulignons présentement leur différence essentielle ; à savoir que les figures sont inversées l'une par rapport à l'autre. Celle de l'église St. Jacques est tournée vers la droite, celle de la Basilique Vaticane est tournée vers la gauche mais tous les éléments de l'une ont leur contre-partie dans l'autre, de la même façon qu'une gravure donne la réplique inversée du modèle dont elle est inspirée.

L'un des sculpteurs a donc subi l'influence de l'autre : en l'occurence, c'est le sculpteur liégeois qui est tributaire du sculpteur bruxellois.

---

(1) M. Fransolet. *François du Quesnoy, sculpteur d'Urbain VIII*, 1597-1643, Bruxelles 1942, (=Mémoire couronné par l'Académie Royale de Belgique, in 4°, 2e série, t. IX, fasc. 1) p. 132 et p. 131.

(2) *Le St. André de François Duquesnoy à la Basilique de St. Pierre au Vatican* (1629-1640), dans Bull. de l'Inst. histor. belge à Rome, 13 (1933), p. 227-290 et pl. 1.

On admet, en effet, (malheureusement sans aucune preuve formelle à l'appui), que Jean Del Cour entreprit le pèlerinage d'Italie à l'âge de 21 ans, ce qui, compte tenu de la rectification apportée par le Professeur Léon-Ernest Halkin à la date de naissance du maître liégeois, nous fournit la date de 1652 (1).

A cette époque, la statue de du Quesnoy était en place depuis douze ans déjà dans le sanctuaire romain et il est certain que le sculpteur de Hamoir eut souvent l'occasion de l'admirer au cours de son séjour à Rome et de son activité comme élève du Bernin.

Peut-être en fit-il des esquisses et revint-il au Pays de Liège avec des croquis dont il se souvint quand, en 1690, il fut chargé d'exécuter l'effigie destinée à l'église de St.-Jacques. Mais, dans ce cas, il serait assez surprenant qu'il ait songé à inverser entièrement la figure dont il pouvait se contenter de modifier les détails ne répondant pas à ses conceptions propres.

Il paraît donc plus logique de supposer que le sculpteur recourut à des gravures faites d'après la statue de Rome puisque l'estampe en avait propagé le souvenir, ainsi que l'apprend M. Fransolet (2).

Quoi qu'il en soit, Jean Del Cour est redevable au maître bruxellois des traits essentiels de la figure de saint André : les emprunts qu'il a faits au modèle romain ne sont nullement contestables (3).

Et cependant, après avoir laissé au lecteur le soin de relever les analogies surprenantes des deux statues, nous voudrions montrer en quoi l'œuvre liégeoise diffère néanmoins de l'œuvre italienne, par quels caractères elle affirme une personnalité qui ne peut être confondue avec celle dont elle est tributaire.

Nous reprenons, à nouveau, les termes de M. Fransolet à propos de la statue de du Quesnoy. « Le saint André du Vatican traduit un sentiment très marqué de tact, de mesure, d'équilibre par lequel se reconnaît l'esprit classique » (4).

---

(1) *La question de Del Cour*, dans Revue Belge d'arch. et d'hist. de l'art 1 (1931), p. 339-343. L'auteur démontre que l'artiste est né en 1631 et non en 1627, comme on le répétait.

(2) op. cit., p. 268-271. Le nom du graveur anversois Pierre Clouwet (1606-1677) pourrait être retenu à ce point de vue (p. 269).

(3) Du Quesnoy serait, de son côté, tributaire d'une œuvre de l'Antiquité, soit d'un marbre, aujourd'hui au Musée du Louvre, le « Sénèque mourant » dont Rubens s'inspirera à son tour *(François du Quesnoy*, op. cit., p. 134). Ceci est une confirmation de ce que nous disions plus haut de la création artistique.

(4) M. Fransolet, *Le saint André*, p. 264.

En cela, on le sait, l'artiste s'oppose manifestement aux conceptions du Bernin et, par conséquent, aux conceptions de Del Cour, son élève.

Si la figure du sculpteur bruxellois exprime un sentiment d'abandon, d'offrande totale à la volonté divine, ce sentiment reste pondéré, presque serein.

Cette conception ne pouvait, dès lors, répondre à l'esthétique du sculpteur liégeois telle qu'elle nous est révélée par ses œuvres les plus justement célébres. Il ne put donc trouver le modèle romain absolument conforme à sa vision propre. Consciemment ou non, il fut amené à le modifier, à le doter de caractères personnels qui devaient conférer à son œuvre un cachet particulier, susceptible de la différencier sensiblement de celle qui l'avait inspirée.

C'est sur ces caractères que nous voudrions, à présent, attirer l'attention, en opposant le talent classique du Fiammingo au talent baroque du Liégeois.

Sous des traits identiques, la figure de Del Cour prend un accent autrement passionné, autrement tumultueux que celle de du Quesnoy.

Examinons, tout d'abord, la façon dont la draperie a été traitée de part et d'autre. Chez le sculpteur bruxellois, elle coule sans aucune recherche d'effets imprévus ; elle souligne la verticalité de l'apôtre par des plis qui tombent jusqu'aux pieds et restent essentiellement soumis au corps, à son attitude, à ses mouvements.

Chez Del Cour, la technique de la draperie est complètement différente. D'une façon générale, l'étoffe se fait beaucoup plus indépendante par rapport à la figure. Elle acquiert une vie propre qui lui permet de se plisser à sa guise; en tout cas, moins en fonction du corps qu'elle recouvre qu'en fonction d'un parti pris de l'artiste. Et ceci, notons-le aussitôt, ne doit pas être interprété comme un reproche éventuel adressé au maître car la traduction de la vérité n'est pas une condition indispensable à l'œuvre d'art.

Dans la statue de Del Cour, par conséquent, l'étoffe se fait tourmentée à dessein. Dégageant l'épaule et le torse puissant du martyr, elle croule autour du corps et forme une double vague de plis se faisant pendant au niveau de la ceinture. Ce motif, qui a pour résultat d'élargir la figure est renforcé d'autre part, par le mouvement du manteau étalé derrière l'effigie puis déporté vers la droite avant de choir sur le sol où il se tasse. Tous ces jeux qui visent essentiellement à détruire les effets de stabilité, de verticalité au profit des mouvements transversaux ou obliques sont propres à différencier nettement l'œuvre liégeoise de l'œuvre de St.-Pierre.

Dans celle-ci, en effet, la verticalité reste très accusée : non seulement la robe du saint est longue et tombe jusqu'aux chevilles (à la différence de celle du saint Grégoire) mais la partie flottante du manteau ne s'écarte guère du corps et évite les plis qui ne pourraient être clairement justifiés. La croix elle-même ne démontre pas manifestement l'intention de l'axe sur lequel est établie la figure.

Si nous examinons, à présent, l'expression des physionomies dans les deux statues, nous devons convenir que, chez du Quesnoy, elle n'atteint pas à la grandeur poignante de Del Cour. Par le détail cependant, il est malaisé d'établir des divergences car, ici, encore, les similitudes s'imposent d'abord à l'attention.

L'effet obtenu par Del Cour doit peut-être son souffle dramatique à cette opposition marquée entre le corps plantureux, solide et musclé que sa masse rattache au sol et l'âme déjà plongée dans le ravissement divin qui n'attend plus qu'un signe du ciel pour être libérée de ses entraves. Minute poignante où tout le drame humain de la chair et de l'esprit se joue une dernière fois sous nos yeux, la chair robuste qui n'est marquée encore d'aucune déchéance physique et l'âme sur le point de s'échapper, de prendre son envol...

Nous croyons que le sculpteur liégeois a touché de très près le génie dans cet instantané bouleversant.

On peut préférer à ses conceptions baroques, le style classique du maître bruxellois dans l'œuvre romaine qui, depuis longtemps, a conquis une juste renommée. Notre but ici n'est pas de marquer nos préférences, mais de constater comment une esthétique particulière peut, sous des apparences identiques, modifier profondément la portée d'une œuvre d'art.

On admet que Del Cour fut essentiellement séduit à Rome, par l'art baroque du Bernin, il n'est pas indifférent de constater qu'il puisa son inspiration à d'autres sources auxquelles il n'en conféra pas moins un accent singulièrement personnel.

Suzanne COLLON-GEVAERT

Bronnen voor de Geschiedenis van het Brugse Schildersmilieu in de XVIe Eeuw

(Vervolg)

XXXVI. JOOST VANDER BEKE

De Brugse schilder Joost vander Beke mag niet verward worden met zijn Antwerpsen naam- en vakgenoot Joost vander Beke, gezegd Van Cleve (1). Onze Joost was de zoon van den steenhouwer Joost vander Beke, den oude, en diens eerste vrouw, Thomasine Coopman. Hij werd in 1503 geboren (2) en behoorde tot een talrijk huisgezin. Het schildersambacht leerde hij te Brugge onder meester Paulus Zoetaert, den oude, bij wien hij als leerknecht ingeschreven werd op Maria-Lichtmis van 't jaar 1514. Hij verwierf het vrijmeesterschap als schilder in de corporatie der beeldenmakers en der zadelmakers op 13 Maart 1530. Het daaropvolgende jaar had hij als leerknaap, Cornelis Barbier, die misschien zijn verwant was en in 1545 vrijmeester werd. Naderhand werd Joost tweede v i n d e r of bestuurslid van de bovengemelde corporatie tijdens het dienstjaar 1546/7. Hij woonde in de nabijheid van het Predikherenklooster, althans in de jaren veertig en vijftig van de 16e eeuw. Hij was nog in leven op 17 Februari 1565 en had toen den ouderdom van twee en zestig jaar bereikt. Niet al te lang daarna lijkt hij gestorven te zijn. Een jongere broeder van hem, Lucas geheten, was steenhouwer van beroep en beeldhouwde naar het schijnt, een albasten gedenksteen, die priester Adriaan

---

(1) Zie over dezen laatste : U. Thieme en F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, tom. III (1909), blz. 212-217 (voc. *Beke, Joos van der*, gen. *van Cleve*, artikel van Firmenich-Richartz). Zie ook : *Het Schilder-boek van Carel van Mander*... in hedendaagsch Nederlandsch overgebracht door A.F. Mirande en prof. dr. G.S. Overdiep, blz. 82-84 (Amsterdam-Antwerpen, 1950, uitgave *Wereldbibliotheek*).

(2) Deze datum blijkt uit twee verklaringen, door meester Joost zelf afgelegd : de eerste vindt men verder sub 34, de tweede in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom. X (1940), blz. 127-128.

van Pollinkhove voorstelt en zich thans in den zuiderbeuk van de benedenkerk van het Heilig-Bloed bevindt ([1]).

Herhaaldelijk kreeg meester Joost allerhande opdrachten van de stadsregering van Brugge en de landsregering van 't Brugse Vrije, benevens van de kerkfabrieken van het Heilig-Bloed en Sint-Anna. Hij maakte kaarten van de stad Brugge en de omliggende streken. Ook vervaardigde hij het carton voor een tapijt, dat ten behoeve van de regering van 't Vrije uitgevoerd werd. Verder conterfeitte hij zeven gebrande kerkramen van de Heilig-Bloedkapel en herstelde een schilderij aldaar. Overigens verfde hij oorlogstuig en verrichtte allerlei gewoon schilderwerk. Ten slotte dient vermeld, dat het hoogst waarschijnlijk onze Joost vander Beke is, die, met medewerking van den beeldhouwer Michiel Scherier, het ontwerp maakte van het praalgraf der landvoogdes Margaretha van Oostenrijk in de kerk van het klooster der Annuntiaten buiten de Ezelpoort te Brugge.

Joost vander Beke trad in den echt met Cornelia Barbier en had een zoon, Cornelis genaamd, die eveneens schilder werd. In Juni 1560, op Sacramentsdag, kwam deze Cornelis als vrijmeesterskind in het ambacht der beeldenmakers en der zadelmakers. Uit een akte van 4 Maart 1564 blijkt, dat hij destijds onder de o u d s t e n van zijn gild gerekend werd. In de jaren 1574/5 stoffeerde hij een stenen fundatieplaat in de stedelijke meisjesschool van Sint Elizabeth bij de Ezelpoort. Cornelis vander Beke was gehuwd met Fransine Stalpaert. Beide echtelingen stierven kort na elkander, stellig vóór 9 December 1579 ([2]).

([1]) Vgl. W.H.J. WEALE, *Bruges et ses environs*, blz. 163 (Brugge, 1884) ; E. MARCHAL, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, blz. 307, 337 (Brussel, 1895). Een reproductie van dezen steen wordt aangetroffen in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. XVI (1862-1863), tegenover blz. 1. — In 't voorbijgaan zij aangestipt, dat Lucas vander Beke in de corporatie der metselaars en der steenhouwers herhaaldelijk op den voorgrond trad. Immers, tot negenmaal toe maakte hij deel uit van het ambachtsbestuur, te weten : als deken in 1541/2, 1552/3, als eerste v i n d e r in 1545/6, 1558/9, 1562/3, als tweede v i n d e r in 1543/4, 1549/50, 1556/7 en als vierde v i n d e r in 1533/4. Hij huwde met Margaretha Aerts. Zie : *register van de vernieuwing der wet van Brugge over de jaren 1503-1535*, blz. 267 v.; *register van de vernieuwing der wet van Brugge over de jaren 1535-1572*, blz. 50, 64 v., 79, 106 v., 132, 160, 175 v., 205 v. Zie verder ook sub nr 14.

([2]) Over Cornelis vander Beke zie C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 50 a, b, 89 b, 203 b (Brugge-Kortrijk, z. j.); [W.H.J. WEALE], *Inventaire des chartes et documents appartenant aux archives de la corporation de Saint Luc et Saint Eloi à Bruges*, in *Le Beffroi*, tom. II (1864-65), blz. 258-259. Zie ook : *Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Onze-lieve-vrouwenzestendeel over de jaren 1553-1651*, blz. 150 (akten betreffende de nalatenschap van Cornelis en zijn vrouw).

Meester Joost vander Beke heeft zijn beroep te Brugge geleerd en uitgeoefend in den tijd dat de Renaissance in de schilderkunst aldaar begon door te dringen, om gaandeweg volledig te overheersen (1). In het eerste stadium van dit tijdperk bleven de Brugse meesters, wat de compositie betreft, meestal getrouw aan de laatmiddeleeuwse schilderwijze, doch voor het bijwerk bezigden zij bij voorkeur versieringsmotieven, aan de classieke oudheid ontleend. Aan deze uitheemse stijlelementen gaven zij dan nog soms een inlands cachet! Kortom, de Brugse schilders hurkten op twee gedachten en gelukten er niet in de nieuwe richting der Renaissance terdege te assimileren.

Hiernevens delen wij de photographische reproductie mede van een tafereel op hout, half Gotiek, half Renaissance. Dit stuk is 418 mM. hoog bij 330 breed, binnen de lijst gemeten en kwam voorzeker te Brugge tot stand in de eerste helft van de 16e eeuw. Het behoort thans toe aan de edele familie de Pierpont en wordt bewaard op het kasteel *Rooigem* te Sint-Kruis bij Brugge. Onderhavig paneel verbeeldt de tronende Madonna met het Jezuskindjen. De Lieve-Vrouw, vrij naar Gerard David gekopieerd, is gezeten in een ruime nis, opgevat in hybridischen Renaissancestijl. Zij draagt een doorzichtigen hoofdsluier en is gehuld in een gekreukeld donkergroen kleed, waarover een helrode mantel hangt, met een blanken zoom afgezet. Zij plaatst hare voeten op een gedamasceerd kussen. In hare armen houdt zij op een wit doek het naakte Kindeken, dat in zijn linkerhand een bloemtak heeft. De hoofden van Jezus en Maria zijn onderscheidenlijk getooid met een stralenbundel en een nimbus. Aan weerszijden van de Moeder Gods ligt op den troon een donkergroen kussen ; op het kussen aan de rechterzijde van de H. Maagd bevindt zich een opengeslagen boek met verluchtingen in den trant der Renaissance. Opvallend is het gebrek aan proportie tussen de Lieve-Vrouw en de haar omgevende ruimte : de figuur van de Madonna is als een uitgesneden prentje, dat op den achtergrond van het tafereel geplakt is. Rechts van den toeschouwer, aan de voeten van Maria, staat op een nogal schuin aflopenden tegelvloer een vaas met witte leliën. Op deze vaas is het monogram [I.] H.S. aangebracht, met een kruisje er bovenop. Bewust paneel lijkt vrij geretoucheerd te zijn, vooral in het linkergedeelte. Niet lang geleden

---

(1) Over Joost vander Beke vgl. C. Vanden Haute, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 68 a, 77 a, 81 b, 84 a, 202 b (Brugge-Kortrijk, z. j.); R.A. Parmentier, *Documenten betreffende de Brugsche steenhouwers uit de 16e eeuw*, blz. XXVIII-XXIX, 19-22, 82-83 (Brugge, 1948 - *Geschiedkundige publicatiën der stad Brugge*, III); [W.H.J. Weale], *Pierre de Dappere, peintre verrier, 1513-1546*, in *Le Beffroi*, tom. III (1866-70), blz. 289-290 ; [Id.], *Jacques de Keysere, fondeur de Bruges, 1519-1555*, in *Le Beffroi*, tom. III, blz. 298.



Madonna in een nis gezeten
Brugs paneel uit de eerste helft van de 16e eeuw

Sint-Kruis bij Brugge, kasteel ROOIGEM

werd het in een nieuwe omlijsting gestoken, die zwart en goud gekleurd is. Ten slotte zij nog opgemerkt, dat dit tafereel grote gelijkenis vertoont met een aan den Brugsen meester Adriaan Isenbrant toegekend schilderij, dat eveneens de in een nis gezeten Moedermaagd voorstelt en deel uitmaakt van de kunstverzameling Gutmann te Haarlem (1). Of het alhier beschreven stuk door Isenbrant zelf of door een zijner helpers of navolgers vervaardigd werd, laten wij in 't midden (2).

1.

1519, Mei 30. — *De kaarsenmaker Cornelis Gheillaert en de timmerman Bonifatius Dierman leggen hun eed af als voogden van Joost, Lucas, Paschier, Hiëronymus, Margaretha, Jozine, Martina, Petronella en Louise, de minderjarige kinderen door den steenhouwer Joost vander Beke, den oude, verwekt bij zijn eerste vrouw, Thomasine Coopmans.*

Cornelis Gheillaert, keersghietere (3), ende Bonefacius Dierman, themmerman, juraverunt voochden van Jooskin, Lucxkin, Passchierkin, Jeroontkin, Grietkin, Joosynekin, Martynkin, Neilkin ende Loysekin, Joos vander Beke kindren, tsteenhauwers (4), per Thomasyne Coopmans, uxor. Actum 30 Meye 1519, present : Assenede ende Voet, scepenen, clerc : J. de Clerc.

Weeskamer van Brugge, feriën over de jaren 1517-1520, blz. 77, nr 2.

2.

1520, Januari 28. — *De kaarsenmaker Cornelis Gheillaert en de timmerman Bonifatius Dierman, als voogden van Joost, Lucas, Paschier, Hiëronymus, Margaretha, Jozine, Martina, Petronella en Louise, de minderjarige kinderen van den steenhouwer Joost vander Beke en wijlen diens eerste vrouw, Thomasine Coopmans, geven bij de weeskamer van Brugge het moederlijk versterf der bovengenoemde wezen aan, ten bedrage van drie en twintig pond groot tournoois.*

---

(1) Zie : M.J. Friedlaender, *Die altniederländische Malerei*, tom. XI, plaat LXVIII en blz. 135, nr 174 (Berlijn, 1933).

(2) Met betrekking tot de Madonna de Pierpont vgl. W.H.J. Weale, *Exposition des primitifs flamands et d'art ancien, Bruges - 15 juin au 15 septembre 1902. Première section : tableaux*, blz. 64, nr 153 (Brugge, z. j.); G. H[ulin] de Loo, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands du XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, blz. 39, nr 153 (Gent, 1902).

(3) Vgl. over hem *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom. XI (1941), blz. 106-108, nrs 19 en 20.

(4) Over een werk door den steenhouwer Joost vander Beke, den oude, gemaakt vgl. L. Gilliodts, *Bruges port de mer.* Etude historique sur l'état de cette question, principalement dans le cours du seizième siècle..., in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. XLIV (1894), blz. 81.

Den 28en dach van Laumaent in 't jaer XVc ende neghentiene Cornelis Gheillaert, de kersghietre, ende Bonifacius Dierman, thimmerman, als voochden van Jooskine, Luucxkine, Paeskine, Jeroonkine, Grietkin, Jozynkine, Martinekine, Neilkine ende Lowysekine, alle Joos vander Beken's kynderen, die hy hadde by Thomasyne Coopmans, zinen eersten wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eed, de groote vanden voorn. kynderen ghoede, hemlieden verstorven byden overlydene van huerlieder voors. moedere. Ende es in pennynghen de somme van drie ende twyntich ponden grooten tornooisch, dewelcke 23 ponden grooten, waren ten overbrynghene van desen ondere ende inden handen vanden voorn. Joos, als vadere metter houdenesse van zinen voorn. kynderen ende met weddynghe ende stedekiesynghe. Ende ghebrake anden voors. Joos. vander Beke, als vanden voors. pennynghen hierof yet, zo heift ghewet ende belooft Gheleyn vander Beke dat ghebrec over hem te vuldoene, ooc metter stedekiesynghe, te wetene : de voors. Joos als principael ende de voorn. Gheleyn als zine boorghe upde Vlasbrugghe in Sinte-Donaeszestendeel ende aldaer pandynghe ende alle maniere van wettelicheden te ghenietene, als 't ten vullen blyct byden chaertere van weddynghe daerof wesende, in daten vanden zevensten dach van Laumaent in 't voors. jaer XVc ende neghentiene, ondere scepenen zeghelen Jan Barradot ende Mattheeus van Viven, clerc : Jacop van Oost.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Sint-Donaaszestendeel over de jaren 1519-1539, blz. 1, nr 1.

3.

1528, December 7. — *Cornelis Gheillaert, d'oude, kaarsenmaker, en Obrecht Cools, de jonge, ledertouwer, worden aangesteld als voogden over Godelieve en Adriana, de twee minderjarige kinderen gesproten uit het huwelijk van den steenhouwer Joost vander Beke met wijlen zijn tweede vrouw, Marie Colins.*

Cornelis Gheillaert, d'oude, keessghietere, ende Obrecht Cools, de jonghe, ledertauwere, juraverunt tutores van Goolkin ende Adriaenkin, Joos vander Beke, de steenhauwers, kindren by Marie Colins, uxor secunda. Actum eodem die, presentibus ut supra [den 7en in Decembre 28, present : Vlamincpoorte, overzienre, Petyt ende Lescluse, scepenen].

Weeskamer van Brugge, register van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1530, blz. 106, nr 5.

4.

1529, Januari 14. — *Hippolytus Coopman, klerk van de vierschaar, wordt in plaats van Bonifatius Dierman benoemd tot voogd over Joost, Lucas, Paschier, Hiëronymus, Margaretha, Louise en Jozine, de minderjarige kinderen van Joost vander Beke en wijlen diens eerste vrouw, Thomasine Coopmans.*

Ypolyte Coopman, clerc ter vierschare, juravit tutor in stede van Bonifacius Dierman, verlaten, quia naerdere, met Cornelis Gheillaert, d'oude, keersghietere, te voren voochd van Jooskin, Luucxkin, Paeskin, Jeroonkin, Grietkin, Lowysekin ende Jozynekin, Joos vander Beke kindren [by] Mazyne Coopmans, uxor prima. Actum den 14en in Lauwe 28, present : Bussche, raedt, Jane ende Bavelare, scepenen.

Weeskamer van Brugge, register van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1530, blz. 106, nr 8.

5.

1530, Januari 20. — *Vincent de Brune, mutsenmaker, wordt voorlopig aangesteld tot voogd over de hier nader vermelde minderjarige kinderen van Joost vander Beke en diens eerste vrouw, Thomasine Coopmans, ter vervanging van Cornelis Gheillaert.*

Vincent de Brune (1), mutsereeder, by provisie j u r a v i t t u t o r in stede van Cornelis Gheillaert, verlaten q u i a partie, met Ypolyte Coopman te vooren voochd van Jooskin, Luucxkin, Jeroonkin, Grietkin, Lowysekin ende Jozynekin, Joos vander Beke kindren by Thomazyne Coopmans, u x o r . Actum den 20en in Lauwe 29, present : Spaers, overzienre, Adoorne ende Cabootre, scepenen.

Weeskamer van Brugge, register van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1530, blz. 108 v., nr 8.

6.

1530, Januari 20. — *Vincent de Brune wordt voorlopig benoemd tot voogd over Godelieve en Adriana, de twee minderjarige kinderen gesproten uit het huwelijk van Joost vander Beke en diens tweede vrouw, Marie Cools, ter vervanging van Cornelis Gheillaert.*

Idem Vincent de Brune (2), ooc by provisie, j u r a v i t t u t o r in stede vanden voors. Cornelis, verlaeten e x e a d e m c a u s a , met Obrecht Cools te voren voogd van Goolkin ende Adriaenkin, Joos vander Beke kindren by Marye Cools, u x o r 2a. A c t u m e o d e m d i e [den 20en in Lauwe 29], p r e s e n t i b u s u t s u p r a [Spaers, overzienre, Adoorne ende Cabootre, scepenen].

Weeskamer van Brugge, register van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1519-1530, blz. 109, nr 1.

7.

1530, Augustus 12. — *De kaarsenmaker Cornelis Gheillaert, d'oude, benevens Hippolytus Coopman, als voogden van de hier nader genoemde minderjarige kinderen uit het eerste huwelijk van wijlen Joost vander Beke, den oude, doen bij de weeskamer aangifte van het vaderlijk versterf dier wezen. Deze nalatenschap bedraagt twee en twintig pond zestien schelling vijf penning groot en drie mijt tournoois, met inbegrip van het aandeel der kinderen uit het tweede huwelijk.*

Den 12en dach van Ougst 1530 Cornelis Gheillaert, d'oude, keersghietere, ende Ypolyte Coopman, als voochden van Joos, Luucx, Passchierkin, Jeroonkin, Grietkin, Jozynekin ende Lowysekin, Joos vander Beke kindren, die hy hadde by Thomazyne Coopmans, zynen eersten wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte vanden goede denzelven kindren toecommen ende ghebuert byden overlyden vanden voors. Joos vander Beke, huerlieder vadere. Ende es metten kindren vanden tweesten bedde hiernaer verclaerst tsamen in penninghen de somme van twee ende twintich ponden zestien scellynghen vyf penninghen grooten ende drie miten tornoysen (met welke penninghen beede de partiën van voochden renten ghecocht hebben, als 't blyct byden chaerters vander bezettinghe daerof wesende, als 't blyct byder quitantie ende verdeele daerof wesende, in

(1) Misschien moet deze familienaam gespeld worden *de Blaue*. Zie beneden blz. 153, noot 1.

(2) Zie het aangetekende onder de voorgaande noot.

daten vanden dertiensten daghe van Hoymaent duust vyfhondert neghen ende twintich, onder scepenen zeghelen Pietre Snouckaert ende Andries Jane, scepenen, clerc : Moyaert, in 't registre van Clerc.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Sint-Donaaszestendeel over de jaren 1519-1539, blz. 1, nr 2.

8.

1530, Augustus 12 - November 17 (of kort daarna). — *De kaarsenmaker Cornelis Gheillaert, d'oude, en Obrecht Cools, als voogden van Godelieve en Adriana, de twee minderjarige kinderen door wijlen Joost vander Beke, den oude, verwekt bij zijn tweede vrouw, Marie Cools, geven bij de weeskamer het vaderlijk versterf der bovengenoemde kinderen aan. Deze nalatenschap beloopt twee en twintig pond zestien schelling vijf penning groot en drie mijt tournoois, met inbegrip van het aandeel der kinderen uit het eerste huwelijk.*

Den 12en dach van Ougst 1530 Cornelis Gheillaert, d'oude, keersghietere, ende Obrecht Cools, als voochden van Godelievekin ende Adrianekin, Joos vander Beke kindren, die hy hadde by Marie Cools, zynen laetsten wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte vanden goede, denzelven kindren toecommen ende ghebuert byden overlyden vanden voors. Joos vander Beke, huerlieder vadere. Ende es met den anderen kindren vanden eersten bedde, hiervooren folio primo, in penninghen de somme van twee ende twintich ponden zestien scellinghen vyf penninghen grooten ende drie miten tornoysen, met welke penninghen de voors. voochden renten ghecocht hebben ter weesen behouf, als 't blyct byden chaerters van bezettinghen daerof wesende ende als 't blyct byden verdeele ende quitsceldinghe daerof wesende, in daten vanden dertichsten daghe van Hoymaent duust vyfhondert ende dertich, onder scepenen zeghelen Pietre Snouckaert ende Andries Jane, scepenen, clerc : Moyaert, per registre van Clerc.

Dezelve voochden gaven noch te kennen, dat zy ten behouve van desen kindren metten penninghen onder hemlieden wesende noch ghecocht hadden vier scellinghen grooten tornoysen up een huus met zynen toebehoorten twelke een backerye plach te zyne, gheheeten de backerye *ter Plassche* (1), twelke nu een caetspel es, naar 't verclaers vander bezettinghe daerof wesende, in daten vanden zeventiensten dach van Novembre duust vyfhondert ende dertich, onder scepenen zeghelen Jan van Bambeke ende Corneiis de Bavelare, scepenen ; clerc : Ypolyte Coopman.

Wat desen tweën kindren metgaders den anderen, ooc Joos vander Beke kinderen, hiervooren staende in 't eerste bladt van desen boucke, toecommen ende verstorven es byden overlyden van Ghelein vander Beke, huerlieder.... (2), zult vinden in tselve bladt, dach ende tydt (3).

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Sint-Donaaszestendeel over de jaren 1519-1539, blz. 174.

---

(1) Over de ligging van dit huis vgl. L. Gilliodts, *Les registres des « Zestendeelen » ou le cadastre de la ville de Bruges de l'année 1580*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. XLIII (1893), blz. 284-285, 287.

(2) Niet ingevuld.

(3) De gehele laatste paragraaf is van een andere en latere hand.

9.

1531, October 5. — *De schilder Joost vander Beke, zoon van Joost, doet zijn eed als voogd over Hiëronymus, Margaretha en Jozine, de minderjarige kinderen van Joost vander Beke, den oude, en diens eerste vrouw, Thomasine Coopmans, ter vervanging van Hippolytus Coopman.*

Joos vander Beke, filius Joos, schilder, juravit tutor in stede van Ypolyte Coopman, overleden, met Vincent de Blaue (1) te vooren voochd van Jeroonkin, Grietkin ende Jozynekin, Joos vander Beke kindren, 's houden, by Jozyne Coopmans, uxor prima. Actum den 5en van Octobre 31, present : Lootin, overzienre, Gomare ende Roelandts, scepenen.

Weeskamer van Brugge, register van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, blz. 85, nr 2.

10.

[Tussen 12 en 31 Maart 1537]. — *Pieter van Roode, klerk van de vierschaar, legt zijn eed af als voogd van Adriana en Godelieve, de twee minderjarige kinderen uit het huwelijk van Joost vander Beke, den oude, en diens tweede vrouw, Marie Cools, ter vervanging van Vincent de Blaue, overleden.*

Pietre van Roode, clerc etc., juravit tutor in stede van Vincent (2) de Blaue, overleden, met Obrecht Coolins, de jonghe, te vooren voochd van Adrianekin ende Godelievekin, Joos vander Beke kindren by Marie Cools, uxor secunda. Actum den....(3).

Weeskamer van Brugge, register van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, blz. 98 v, nr 8.

11.

[Tussen 12 en 31 Maart 1537]. — *Pieter van Roode doet zijn eed als voogd van Hiëronymus en Louise, de minderjarige kinderen uit het huwelijk van Joost vander Beke, den oude, en diens eerste vrouw, Thomasine Coopmans.*

Idem Pietre van Roode juravit tutor in stede van denzelven Vincent, overleden, met Joos vander Beke te vooren voochd van Jeroen ende Lowysekin, Joos vander Beke kindren by Thomasine Coopmans, uxor. Actum eodem die, presentibus ut supra.

Weeskamer van Brugge, register van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, blz. 98 v, nr 9.

12.

1536, Augustus 9 - 1537, Augustus 27. — *De schilder Joost vander Beke ontvangt een bedrag van drie schelling groot voor werk door hem verricht ten behoeve van de Heilig-Bloedkapel.*

Betaelt Joos vander Beke, de schildere, inden handen van Donaes voors. (4), over 't schilderen van een crucifix (5) 3 s. gr.

---

(1) Deze Vincent de Blaue is wellicht een en dezelfde persoon als Vincent de Brune, hierboven vermeld sub 5 en 6. Er valt moeilijk uit te maken, welke van beide familienamen in dit geval de echte is.

(2) Het hs. herhaalt dit woord.

(3) De rest ontbreekt. — In 't origineel wordt onderhavige inschrijving aangetroffen tussen een aantekening van 12 Maart 1537 en een post van 31 Maart van hetzelfde jaar.

(4) Bedoeld is Donaas le Cuer, kerkdienaar, in den voorgaanden post vermeld.

(5) Met crucifix kan evengoed een op doek of paneel geschilderde afbeelding van den gekruisten Zaligmaker bedoeld worden als een uit hout of steen vervaardigd kruisbeeld.

Rekeningen van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 (1) : *rekening over het dienstjaar 1536 (Aug. 9)* — 1537 (Aug. 27) (2), blz. 74, nr 5.

13.

1538, Augustus 8. — *Pieter van Roode en Obrecht Cools, de jonge, als voogden van de minderjarige kinderen, gesproten uit het tweede huwelijk van wijlen Joost vander Beke, den oude, geven bij de weeskamer van Brugge het bedrag aan van vijf en twintig pond groot, dat de bovenbedoelde kinderen, samen met de kinderen uit het eerste huwelijk geërfd hebben van Gelein vander Beke, hun verwant.*

Den 8en dach van Ougst 1538 Pieter van Roode ende Obrecht Cools, de jonghe, als voochden van Joos vander Beke ombejaerde kindren, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte vanden goede denzelven kindren toecommen ende ghebuerdt byden overlyden van Ghelein vander Beke, huerlieder.... (3). Ende es met den kindren van denzelven Joos vander Beke hiernaer, die hy hadde by .... (4), zynen tweesten ende laetsten wive, metgaders Jan Gheillaert, filius Cornelis, ende andre ghemeene hoirs ende aeldinghers van denzelven Ghelein, in penninghen de somme van vichtich ponden grooten, te betalene by payementen ten daghe van desen verschenen, daerof den voorn. twee partiën van weesen comt de vive ende twintich ponden grooten, daerof den voorn. voochden ghelast was breedere bewarenesse te doene naer costume, de chaertere van weddinghe in daten vanden 6en in Wedemaent 1537, onder scepenen zeghelen van Damme: Jan de Jaghere ende Chaerles Geerwert, clerc,: de Smet.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Sint-Donaaszestendeel over de jaren 1519-1539, blz. 1, nr 3.

14.

1538, September 23. — *Joost vander Beke, schilder, en diens vrouw, Cornelie Barbiers, voor henzelf, Lucas vander Beke, steenhouwer, en diens vrouw, Margaretha Aerts, ook voor henzelf, Joost vander Beke en Pieter van Rooden, als voogden van Hiëronymus en Louise, de minderjarige kinderen van wijlen Joost vander Beke, den oude, en diens vrouw, Thomasine Coopmans, voorts Obrecht Colens, de jonge, en Pieter van Rooden, als voogden van Godelieve en Adriana, de minderjarige kinderen van wijlen Joost vander Beke en diens tweede vrouw, Marie Cools, allen erfgenamen van Margaretha, dochter van Joost vander Beke, den oude, en echtgenote van Cornelis Bollaert, poorter en ingezetene van de stad Sluis, machtigen elkander en voorts gezamenderhand de hier aangewezen personen, om tot de boedelscheiding over te gaan in het sterfhuis van de bovengemelde Margaretha vander Beke.*

Compareert in persoone Joos vander Beke, de schildere, ende Cornelie Barbiers, zyn wyf, over hemlieden, voort Lucas vander Beke, de steenhauwere, ende Margriete Aerts, zyn wyf, ooc over hemlieden, voort noch dezelve Joos vander Beke, als voocht metgaders Pieter van Rooden, zynen medevoocht, van Jeroonkin ende Loysekin, d'ombejaerde kinderen van wylen Joos vander Beke by Thomazyne Coopmans, zynen eersten wyve, ende voort

(1) Deze rekeningen, in één register vervat, zijn doorlopend gefolieerd.
(2) Afgehoord op 28 Augustus 1537.
(3) Niet ingevuld
(4) Eveneens niet ingevuld.

Obrecht Colins, de jonghe, ende de voors. Pietre van Rooden, als voochden van Godelieve ende Adrianekin vander Beke, ooc tselfs wylen Joos vander Beke kinderen, die hy hadde by Marie Cools, zynen tweetsten ende laetsten wyve was, tsamen hoirs ende aeldynghers ten sterfhuuse ende in 't achterghelaten goet van wylen Margriete vander Beke, der voors. comparante [sic] zustere, t'hueren overlydene wettelicke gheselnede van Cornelis Bollaert, poorter ende inwonende der stede vander Sluus *, dewelcke comparanten inde name ende qualiteyt als boven ende elc al zoverre als 't hem angaen ende touchieren mach ende byzondere de voors. Cornelie ende Margriete by consente ende auctorisatie vanden voorn. Joos ende Lucas, huerlieder mans etc., stellen ende constitueeren huerlieder procureurs generael ende speciael eerst d'een den anderen ende elcanderen ende voort ghesaemder hant Jan Gheillaert, filius Cornelis Adriaenszuene, Fransois van Heede, Willem Naert, Pietre de Backere, Joos Canin, Jan van Overdyle, Adriaen Bernaerts, Joseph Plocquoy, ende elcken zonderlynghe toogher deser lettren in alle de saken ende afferen, die zy comparanten ter causen vanden voors. sterfhuuse ende ooc anderssins jeghenwoordich hebben of naermaels meenen t'hebbene jeghens alle manieren van persoonen etc., ghevende voorts by speciaele huerlieder voorn. procureurs ende elc byzonder vulle mach [sic], auctoryteyt ende speciael bevel, absoluut ende irrevocable etc., omme over ende uuter name van hemlieden constituanten ende elc zonderlinghe t'hesschene, t'innene, achtervolghene ende recouvreerene al zulc recht, part ende deel van successiën ende versterfvenessen, meuble ende immeuble, als hemlieden ende elc byzonder toecommen, verstorven ende ghesuccedeert es byder aflivicheyt vander voorn. wylen Margriete vander Beke, huerlieder zuster was ten tyden als zou leefde, hoedanich die zy of waer die ghestaen ende gheleghen es of bevonden zal moghen worden, negheene uutghesteken noch ghesondert, intardt van ghedeele in haer sterfhuus te doene ende te procedeerne ter separatie ende verdeelinghe upden staet ende inventaris van hueren achterghelaten goedinghen, byden voors. Cornelis als bezitter gheaffirmeert of by hem noch te affirmeerne, deel daerof te nemene, deel te ghevene, lot ende cavel daeromme te werpene in 't vriendelicke ofte by justiciën, 't deel ofte deelen die hemlieden constituanten by denzelven verdeele oft by uutcoope ghebueren zal t'accepteerne ende apprehendeerne, dezelve te vercoopene, te wetene : uuter name vander voorn. weesen, by auctorisatie van uppervoochden ende die te cedeerene ende vertransporteerene indien 't de voorn. huerlieder procureurs ende elc zonderlinghe oorboor ende proffyt dynct ende te dien fyne te passeerene ende verkennene al zulcke lettren van verdeelinghe, uutcoope, quitscheldinghe, ghiften, updrachten, transporten ende anders alsser naer de costumen ende usaigen vander voors. stede vander Sluus, daer 't voorn. sterfhuus gheleghen es, toe dienen ende behooren zullen, met alle de solempnitheden daertoe van nooden, daerof te tracteerene ende appointierene etc., de pennynghen t'ontfaene ende quictantie daerof te ghevene, behoudens rekenynghe, bewys ende relicqua, ende daeromme ende anderssins, up dats noodt zy, in ghedinghe te terdene ende die t'achtervolghene totten hende, a d l i t e s i n f o r m a, met macht van substituciën.

Actum 23 in Septembre XV[c] ende XXXVIII, present : scepenen J. de Corte ende F. Suucket [1].

Procuratiën opgemaakt voor schepenen van Brugge over de jaren 1538-1539, blz. 19-20.

---

(1) De aanhef van onderhavige akte, tot aan de plaats hierboven met een asterisk gemerkt, is reeds medegedeeld bij L. Gilliodts, *Mémoriaux de Bruges*. Recueil de textes et analyse de documents inédits ou peu connus, concernant l'état social de cette ville, du quinzième au dix-neuvième siècle, tom. I, blz. 340, n[r] 287 (Brugge, 1913, uitgave van *Société d'Emulation de Bruges)*.

15.

1539, September 2 - 1540, September 2. — *De stedelijke regering van Brugge keert aan den schilder Joost vander Beke een bedrag uit van twintig schelling groot, omdat hij een gedeelte van de stad gekaarteerd heeft.*

Joos vander Beke, schildere, van 't maken van eender quarte ende descriptie van een deel deser stede, dienende ter justificatie vanden rechte van derzelver stede jeghens den heere van Palerme (1), by ordonnantie vanden college ende zyne quictantie 20 s.

Stadsrekening over het dienstjaar 1539 (Sept. 2) — 1540 (Sept. 2) (2), blz. 84 v., nr 2, rubriek : « Uutgheven van ghemeene zaken » (3).

16.

1541, Augustus 7 - 1542, Augustus 31. — *De kerkfabriek van het H. Bloed geeft een vergoeding van twaalf schelling groot aan Joost vander Beke voor schilderwerken door hem uitgevoerd.*

Betaelt Joos vander Beke, den schildere, over de voors. beilden ende reprynsen (4) te schilderen ende den thor boven te lootwittene 12 s. gr.

Rekeningen van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 : rekening over het dienstjaar 1541 (Aug. 17) — 1542 (Aug. 31) (5), blz. 88 v., nr 1.

17.

1542, Augustus 31 - 1543, September 1. — *De kerkfabriek van het H. Bloed betaalt aan schilder Joost vander Beke de som van twee pond vijftien schelling groot voor het herstellen van het schilderij van het H. Kruis en het conterfeiten van zes gebrande ramen uit het koor, alsmede van het grote gebrande raam uit de Kruiskapel.*

---

(1) Jan Carondelet, aartsbisschop van Palermo en proost van de collegiaal Sint-Donaas te Brugge. Zie over hem : Gachard, in *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, tom. III (1872), kolommen 348-350, voc. *Carondelet (Jean)*.

(2) Afgehoord op 10 September 1540.

(3) Onderhavige post, benevens de verder medegedeelde teksten sub 20, 23 en 25, werden vroeger ingezien door den welgekenden kunsthistoricus W.H.J. Weale. Vgl. Brugge, stadsbibliotheek, *aantekeningen van W.H.J. Weale*, I, nr 4, blz. 138, 145, 147 en 149. — Het maken van de hierboven vermelde kaart moet wellicht in verband gebracht worden met de in de jaren 1541 en 1543 gesloten akkoorden tussen de magistraat van Brugge en den aartsbisschop van Palermo nopens de afbakening van de kerkelijke heerlijkheden van 't Proossche en 't Kanunniksche binnen de stadsvesten. Vgl. L. Gilliodts, *Coutume de la Prévôté de Bruges*, tom. II, blz. 113-152 (Brugge, 1887, in *Recueil des anciennes coutumes de la Belgique — Coutumes des pays et comté de Flandre)*.

(4) Van beelden is te voren geen spraak. In den onmiddellijk voorafgaanden post echter worden reprynsen of kraagstenen vermeld. Zie : *rekeningen van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 : rekening over het dientjaar 1541 (Aug. 17) - 1542 (Aug. 31)*, blz. 88, nr 8 : « Betaelt Cornelis de Smet ende Fransoys vander Plancke, steenhauwers, over 't maken ende repareren van zekere reprynsen vooren ande zyde vander kercduere : 14 s. gr.».

(5) Afgehoord op 1 September 1542.

Betaelt Joos vander Beke, de schildere, ter causen vande tafele vanden Heleghen Cruce te verheghenen ([1]) ende vande zes glaseveinsteren, inde choor staende, ghecontrefeyt t'hebbene ende oock de groote veinstere inde Cruuscappelle ([2]) 2 l. 15 s. gr.

Rekeningen van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 : rekening over het dienstjaar 1542 (Aug. 31) — 1543 (Sept. 1) ([3]), blz. 91 v., nr 6.

18.

1542, Augustus 31 - 1543, September 1. — *De kerkfabriek van het H. Bloed betaalt aan schilder Joost vander Beke vijftien schelling groot voor het schilderen met loodwit van het houtwerk en het grote ijzerwerk, vóór het venster van de Kruiskapel geplaatst, alsmede voor het herstellen van het baldakijn, waaronder men zegent met de reliquie van het Heilig Bloed.*

Betaelt Joos vander Beke, de schildere, over 't houttewerck ende 't groot ysere vanden voors. traelge ([4]) te loodtwittene ende 't verheghenen vander tabernakele, daermen zeynt met den Heleghen Bloede 15 s. gr.

Rekening van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 : rekening over het dienstjaar 1542 (Aug. 31) — 1543 (Sept. 1), blz. 92 v., nr 3.

19.

1543, September 1 - 1544, Augustus 29. — *De kerkfabriek van het H. Bloed geeft twee schelling zes penning groot aan Joost vander Beke, als vergoeding voor het uitvoeren van schilderwerk in het sanctuarium en elders.*

([1]) Misschien wordt met dit schilderij het drieluik bedoeld, dat de Afdoening van het Kruis voorstelt en in de oudheidkamer van de Heilig-Bloedkapel voorhanden is. Onderhavig stuk, dagtekenend uit het eerste kwart van de 16e eeuw, werd vroeger ten onrechte op naam gegeven van Gerard David en wordt thans toegeschreven aan den « Meester van het H. Bloed ». Vgl. A. Duclos, *Bruges, histoire et souvenirs*, blz. 374, 456 (Brugge, 1910); M. J. Friedlaender, *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Austellung zu Brügge 1902*, blz. 22-23 (München, 1903); Id., *Die altniederländische Malerei*, tom. IX, blz. 96-100 (Berlijn, 1931).

([2]) De eerstgenoemde zes koorvensters stelden graven en gravinnen van Vlaanderen voor uit het Bourgondisch-Habsburgse huis, terwijl het laatstgenoemde raam, dat in 1541 door den Brugsen glazenmaker Pieter de Dappere vervaardigd werd, onder een zegeboog in Renaissance-stijl de Afdoening van het Kruis verbeeldde. De gekleurde kopieën, waarvan in den bovenstaanden post sprake is, werden door Joost vander Beke op perkament gemaakt en zijn nog aanwezig in de reeds vermelde oudheidkamer van de Heilig-Bloedkapel, alwaar zij achter glas bewaard worden. Vgl. J. Gailliard, *Recherches historiques sur la chapelle du Saint-Sang à Bruges*, blz. 99-101 (Brugge, 1846) ; [W.H.J. Weale], *Pierre de Dappere, peintre-verrier, 1513-1546*, in *Le Beffroi*, tom. III (1866-70), blz. 289-290 ; Id., *Bruges et ses environs*, blz. 164-165 (Brugge, 1884).

([3]) Afgehoord op 1 September 1543.

([4]) Bedoeld is de met koperdraad gevlochten tralie, die vóór het nieuwe venster van de Kruiskapel aangebracht werd. Zie : *rekeningen van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 : rekening over het dienstjaar 1542 (Aug. 31) - 1543 (Sept. 1)*, blz. 92 r.-v., rubriek: « Andre betalinghe angaende de traille ghemaect vóór de nieuwe veinstre inde Cruuscappelle ».

Betaelt Joos vander Beke, de scildere, van schilderen inde sanctuarie ende anders, blyckende by zyn billiet ende quictantie 2 s. 6 d. gr.

Rekeningen van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 : rekening over het dienstjaar 1543 (Sept. 1) — 1544 (Aug. 29) (1), blz. 95 v., nr 5.

20.

1543, September 2 - 1544, September 2. — *De stedelijke regering van Brugge schenkt een vergoeding van twee pond achttien schelling vier penning groot aan den schilder Joost vander Beke, omdat hij honderd haakbussen tweemaal met zwarte olieverf beschilderd heeft en bovendien met de gekroonde letter* B *gemerkt.*

Joos vander Beke, scildere, van dat hy by laste vanden college ghescilder heif hondert gheheele hakebussen (2), die tweewaerfven overtrocken met zwarte olyevaerwe ende up elc ghestelt een ghecroonde B (3), by besproken voorwaerde ten pryse van 6 d. gr. 't stick, comt : 2 l. 18 s. 4 d.

Stadsrekening over het dienstjaar 1543 (Sept. 2) - 1544 (Sept. 2) (4), blz. 80 v., nr 3, rubriek : « Van allerande wercken ».

21.

1544, Augustus 15 - 1545, Augustus 15. — *Joost vander Beke, schilder, maakt het patroon van een tapijt, dat door den tapijtwerker Anton Sayon ten behoeve van de regering van 't Brugse Vrije moet uitgevoerd worden.*

Betaelt Joos vander Beke, schildere, van ghemaect t'hebbene ten verzoucke van Anthuenis Sayon, tapytswerckere, een patroon metter wapene 's Landts vanden Vryen, omme denzelven Anthuenis daernaer te moghen werckene, by ordonnantie : 40 s.

Brugge, rijksarchief, fonds van 't Brugse Vrije, nr 284, *rekening van 't Brugse Vrije over het dienstjaar 1544 (Aug.* 15 *)- 1545 (Aug. 15)* (5), blz. 150 v., nr 1, rubriek : « Betalinghe ghedaen van diveersche partiën ende extraordinaire costen den Lande overghecommen binnen den tydt van deser rekenynghe » (6).

---

(1) Afgehoord op 29 Augustus 1544.

(2) Wat de nadere betekenis van deze benaming betreft, zie : L. GILLIODTS, *Inventaire des archives de la ville de Bruges — Glossaire flamand par* E. GAILLIARD, blz. 323-324, 859, voc. *Hakebus* (Brugge, 1879-1882); E. VERWIJS en J. VERDAM, *Middelnederlandsch Woordenboek*, tom. III, kolom 6, voc. *Haecbusse* ('s-Gravenhage, 1894).

(3) Over de gekroonde letter B als embleem van de stad Brugge, zie : A. DUCLOS, t.a.p., blz. 125-126, 138, 239 ; zie ook : L. GILLIODTS, *Inventaire des archives de la ville de Bruges — Table analytique par* E. GAILIARD, blz. 32, voc. *B couronné de Bruges* (Brugge, 1883-1885).

(4) Afgehoord op 3 September 1544.

(5) Afgehoord op 6 September 1545.

(6) Met betrekking tot het bovengemelde werk van Anton Sayon komt de hiervolgende post voor in dezelfde rekening, op blz. 151 (nr 3) : « Betaelt Anthuenis Sayon, tapytswerckere in Brugghe, over de leveringhe van zekere stic tapyts, dienende inde camer, vóór 't cafcoen in 't Landshuus, groodt vichtien ellen, ten pryse van vier schellinghen acht penninghen grooten d'helle, comt drie ponden thien scellinghen grooten, als 't blyct by ordonnantie, valent : 42 l. ».

22.

1544, Augustus 29 - 1545, Augustus 29. — *De kerkfabriek van het H. Bloed geeft aan Joost vander Beke een vergoeding van twee schelling acht penning groot voor allerhande schilderwerk.*

Betaelt Joos vander Beke, scildere, van diveersse scilderiën ende stofferinghen ande voors. kercke ghedaen 2 s. 8 d. gr.

Rekeningen van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 : rekening over het dienstjaar 1544 (Aug. 29) - 1545 (Aug. 29) (1), blz. 99, nr 3.

23.

1544, September 2 - 1545, September 2. — *De stedelijke regering van Brugge kent aan schilder Joost vander Beke een vergoeding toe van acht en twintig schelling groot voor de kaart van de schorren, gelegen aan het Zwin, ten westen van het afgebroken Klein Kasteel te Sluis, alsmede voor een kleine, gekleurde afbeelding van de kwartieren van Yzendijke, Wulpen en Breskenszand.*

Joos vander Beke, scildre, ter cause ende over 't bewerpen ende scilderen van zekere chaerten ende gheleghenthede van alle de scorren, ligghende lancxst den Zwene, ande westzyde vanden ghebroken Cleene Casteele ter Sluus (2), streckende noordtwaert totten dunen ende Hazegarse, metsgaders ooc een cleen bewerp by scilderie vanden quartiere van Ysendycke ende vandaer naer Wulpen ende Breskinszant tot upde dammen van Claeis Lam ende over zyn sallaris van aldaer ter voorn. plaetse te reysene, tsamen by ordonnantie vanden college 28 s.

Stadsrekening over het dienstjaar 1544 (Sept. 2) - 1545 (Sept. 2) (3), blz. 80 v., nr 2, rubriek : « Van allerande wercken ».

24.

1545, Augustus 31 - 1546, Augustus 29. — *De kerkfabriek van het H. Bloed betaalt een bedrag van twee schelling zes penning groot aan schilder Joost vander Beke voor het schilderen met loodwit van den kaarsenbalk boven de koordeur.*

Betaelt Joos vander Beke, scildere, vande voors. reese (4) te wittene met lootwit 2 s. 6 d. gr.

---

(1) Afgehoord op 31 Augustus 1545.

(2) In de latere middeleeuwen werden aan de uitmonding van het Zwin te Sluis twee belangrijke vestingswerken opgericht : het Groot Kasteel en het Klein Kasteel. Een schets van het Groot Kasteel, benevens van het gesloopte Klein Kasteel, vindt men op de kaart van het kanaal van Oostburg, die, onzes inziens, in de eerste helft van de 16e eeuw gemaakt werd en op het rijksarchief te Brugge berust. Zie : J.H. Van Dale, *Naamlijst van de poorten, torens, steegers, markten, straten enz. der stad Sluis in het midden der 15e eeuw*, blz. 13-14, nr (12) en blz. 17-18, nr (18), (Middelburg, 1875) ; zie ook : L. Gilliodts, *Bruges, port de mer...*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. XLIV, kaart tegenover blz. 43.

(3) Afgehoord op 3 en 4 September 1545.

(4) Bedoeld is de trabes of de kaarsenbalk boven de koordeur. Zie : *rekeningen van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 : rekening over het dienstjaar 1545 (Aug. 31) - 1546 (Aug. 29)*, blz. 101 v., nr 6 en blz. 102, nrs 4. 5.

Rekeningen van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 : rekening over het dienstjaar 1545 (Aug. 31) - 1546 (Aug. 29) (1), blz. 102, nr 7 (2).

25.

1545, September 2 - 1546, September 2. — *De stedelijke regering betaalt aan schilder Joost vander Beke een bedrag van twee pond vier schelling drie penning groot, om zeker oorlogstuig tweemaal met zwarte olieverf te beschilderen en met een merk te tekenen.*

Joos vander Beke, scildere, ter cause dat hy ghescildert ende tweewaerfven overgewrocht heeft met zwarte olyevarwe ende gheteekent 76 gheheele haeken (3), ghelevert in stedenhuus deser stede (4), by d'anderen artillerie ende ghemact by Pietre Sperrewaere, te 7 gr. 't stic, comt ter somme van 2 l. 4 s. 3 d. gr.

Stadsrekening over het dienstjaar 1545 (Sept. 2) - 1546 (Sept. 2) (5), blz. 79 v., nr 5, rubriek : « Van allerande wercken ».

26.

1546, Augustus 29 - 1547, Augustus 3. — *De kerkfabriek van het H. Bloed schenkt een vergoeding van twee schelling zes penning groot aan schilder Joost vander Beke voor het herstellen van de afbeelding van den gekruisten Zaligmaker achter het hoogaltaar, alsmede voor ander werk aan de kerk verricht.*

Betaelt Joos vander Beke, de scildere, voor 't vermaken ende verheghenen van een crucifix achter den hooghen oultaer ende andere werc by hem ande kercke ghedaan 2 s. 6 d. gr.

Rekeningen van de kerkfabriek van het H. Bloed 1512-1697 : rekening over het dienstjaar 1546 (Aug. 29) - 1547 (Aug. 3) (6), blz. 106, nr 2.

27.

1546, September 5 - 1547, September 4. — *De kerkfabriek van Sint-Anna betaalt een bedrag van twee schelling vier penning groot aan Joost vander Beke voor het schilderen van het patroon van den nieuwen orgel.*

Betaelt Joos, de scildere byde Jacopine (7), van 't patroon vanden oorghele te schildere 2 s. 4 d. gr. (8).

---

(1) Afgehoord op 30 Augustus 1546.
(2) Onderhavige aantekening is reeds afgedrukt in *Le Beffroi*, tom. III, blz. 298.
(3) De beduidenis van deze benaming blijkt niet. Vgl. L. Gilliodts, *Inventaire des archives de la ville de Bruges — Glossaire flamand par* E. Gailliard, blz. 323, voc. *Hake*.
(4) Waarschijnlijk het arsenaal bij het Begijnhof ten Wijngaarde. Vgl. L. Gilliodts, *Inventaire des archives de la ville de Bruges — Table analytique par* E. Gailliard, blz. 21, voc. *Arsenal* ; blz. 426, voc. *Stedehof ;* blz. 427, voc. *Stedehuus biden Wingaerde.*
(5) Afgehoord op 3 en 4 September 1546.
(6) Afgehoord op 1 September 1547.
(7) Bedoeld is het klooster van de Jacobijnen of de Predikheren in de Langestraat. Vgl. A. Duclos, t.a.p., blz. 563-564.
(8) Deze post is naderhand doorgehaald en in margine staat aangetekend : « R o y é by consente ». — Vgl. verder sub document nr 30.

Brugge, parochiaal archief van Sint-Anna, *rekeningen van de kerkfabriek over de jaren 1533-1554: rekening over het dienstjaar 1546 (Sept. 5) - 1547 (Sept. 4)* (1), blz. 13 v., nr 2 ; rubriek : « Ander betalinghe van reparatiën ende andersins, vanden jaere September 46, hendende September 47 ».

28.

1548 Juni 16-20. — *De landsregering van 't Brugse Vrije kent een vergoeding van twintig pond parisis toe aan Wouter de Muenick, griffier van de vierschaar van 't Vrije voornoemd, om samen met den landmeter Hendrik van Beernem en den schilder Joost vander Beke de zee gepeild te hebben bij Gaternisse, 't eiland Walcheren en Breskens, en ook om daarna de bezochte streek in kaart te hebben laten brengen.*

Meestre Wouter de Muenick, greffier vander vierschare 's Landts vanden Vryen, van dat hy den 16en in Wedemaendt ghereyst es by laste vanden college in 't quartier van Gaternesse (2) ende vanden lande van Walcren in Zeelant, met eenen landtmetre ende schildere (3), omme te visiterene den loop ende de diepte vander zee in tzelve quartier ende van Breskin ende der gheleghenthede van dien ende daerof ghedaen bewerpen een quaerte, volghende 't advys van mynheere van Praet (4), ende te dien hende tselve quartier bescheept, ghediept ende danof rappoort ghedaen, volghende der exhibitie van derzelver quaerte ; omme twelcke te doene hem van noode was niet alleenlic te varene ten leeghen watre omme te peylene, visiterene ende diepene onder ende by Gaternesse ende de coste van Vlaendren daerontrent, maer ooc by Wulpen, boven 't zandt, ghenaempt de Vloer, vanwaer den principalen vloedt ende val vander zee ende ooc van Zoetelande commende es naer Vlaenderen, ende omme ooghemerc te nemene van 't gheweste van Vlissinghe ende Rammekins up Vlaendren, in al twelcke hy ghevachiert heeft vyf daghen, te 4 l. par. 's daechs, compt by ordonnantie 20 l.

Brugge, rijksarchief, fonds van 't Brugse Vrije, nr 287, *rekening van 't Brugse Vrije over het dienstjaar 1547 (Aug. 15) - 1548 (Aug. 15)* (5), blz. 64 v., nr 5, rubriek: « Betalinghe van dachvaerden ende voiaigen...» (6).

---

(1) Afgehoord op 14 November 1547.

(2) Gaternisse is de naam van een thans verdwenen dorp, dat eertijds ten noordwesten van Schoondijke, in westelijk Zeeuws-Vlaanderen, gelegen was. Vgl. K. de Flou, *Woordenboek der toponymie van Westelijk Vlaandren...*, tom. IV, kolommen 461-465 (Brugge, 1924 — *Koninklijke Vlaamsche Academie voor taal- en letterkunde)*.

(3) De twee bedoelde personen zijn Hendrik van Beernem en Joost vander Beke, zoals 't blijkt uit de verder sub 29 medegedeelde posten uit de rekening van 't Brugse Vrije.

(4) Lodewijk van Vlaanderen, heer van Praet. Zie : Brugge, rijksarchief, fonds van 't Brugse Vrije, *rekening van 't Vrije over het dienstjaar 1547 (Aug. 15) - 1548 (Aug. 15)*, blz. 129 v., nr 2 : « Mer Lodewyc van Vlaendren, ruddere vanden Oordene vanden Ghulden Vlieze, tweetste camerlync 's Keysers ons gheduchs heeren, heere van Praet, etc., hoochbailliu van Brugghe ende vanden Lande vanden Vryen...».

(5) Afgehoord op 13 September 1548.

(6) Een vrij onnauwkeurige samenvatting van den bovenvermelden post vindt men bij O. Delepierre en F. Priem, *Précis analytique des documents que renferme le dépôt des archives de la Flandre Occidentale*, tom. VI, blz. 100-101 (Brugge, 1845).

29.

1548 Juni 16-20. — *Posten uit de rekening van 't Brugse Vrije aangaande een onderzoek naar de gesteldheid van land en zee in het kwartier van Gaternisse, op last van de landsregering gedaan door Hendrik van Beernem, landmeter, Wouter de Muenick, griffier van de vierschaar van 't bovengenoemde Vrije en Joost vander Beke, schilder. Uit den derden en laatsten post blijkt, dat de voorschreven Joost twee kaarten van de bezochte streek vervaardigde.*

Betaelt Heindrick van Beernem, landmetre, voor zyn vacatiën als ghereyst te zyne by laste vanden college met meestre Wouter de Muenick, den 16en van Wedemaent 1548, omme te onderzouckene de ghewesten ende diepten in 't quartier van Gaternesse, omme daerof een bewerp ende quaerte te makene, waeromme hy vachierde vyf daghen, te 2 l. par. tsdaechs, compt by ordonnantie 10 l.

Meestre Wouter de Muenick, greffier vander vierschare 's Landts vanden Vryen, van verleyden ghelde by hem betaelt voor de moyte, metgaders der theeringhe van eenen ouden experten scippere metten ghesellen, dewelcke eene schuute alomme royden, daer 't van noode was, in 't quartier van Gaternesse, omme 't watre met eenen loode te diepene ende te onderzouckene den loop vanden watre daerontrent, de somme van neghen scellingen acht grooten, als 't blyct by ordonnantie, v a l e n t 5 l. 16 s.

Betaelt Joos vander Beke, schildre, voor zyn moyte van ghereyst t'hebbene by laste vanden college metten voornoomden meestre Wouter in 't quartier van Gaternesse, omme in schilderyen te bewerpene ende stellene de gheleghenthede vanden quartieren ende lande daerontrent gheleghen ende ooc vanden loop vander zee, ende daerof ghemaect ende ghelevert twee quaerten, voor moyte ende vacatiën tsamen dertich scellinghen grooten, als 't blyct by ordonnantie, v a l e n t 18 l. (1).

Brugge, rijksarchief, fonds van 't Brugse Vrije, nr 287, *rekening van 't Vrije over het dienstjaar 1547 (Aug. 15) - 1548 (Aug. 15)*, blz. 149 v., nrs 1, 2, 3, rubriek : « Betalinghe ghedaen van diveerssche partiën ende extraordinaire costen den Lande overghecommen binnen der tyt van deser rekenynghe ».

30.

1547 September - 1548 September. — *Vergoedingen door de kerkfabriek van Sint-Anna te Brugge toegekend aan schilder Joost vander Beke voor werken uitgevoerd in verband met een nieuw orgel.*

Betaelt Joos vander Beke, scildere, over 't scilderen van 't mannekin met zyn trompet in zyn handt, te scilderen ende vergulden, dat upde orghele staet, p e r quitantie 5 s. gr.

Betaelt denzelven over een patroen te scilderene van denzelven orghele, hanghende inde kercke, p e r quitantie 2 s .gr.

...Betaelt Joos, de scildere, over twee barderen aseurblaeu te scilderene, omme upde d'orghele te stellene 6 gr.

Brugge, parochiaal archief van Sint-Anna, *rekeningen van de kerkfabriek over de jaren 1533-1554: rekening over het dienstjaar 1547 (Sept.) - 1548*

(1) Deze laatste post is reeds gepubliceerd bij L. Gilliodts, *Bruges port de mer...*, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, tom. XLIV, blz. 39, noot 2. Een beknopte, doch vrij gebrekkige samenvatting van denzelfden post vindt men bij O. Delepierre en F. Priem, t.a.p., tom. VI, blz. 101.

(Sept.) (¹), blz. 25 v., nrs 1, 2 en blz. 26, nr 6, rubriek : « Andre betalynghe aengaende de nieuwen orghele metter datter an cleift » (²).

31.

1548, Augustus 15 - 1549, Augustus 15. — *De regering van 't Brugse Vrije betaalt de som van achttien pond parisis aan schilder Joost vander Beke voor het vervaardigen van twee kaarten met betrekking tot het graven door de Bruggelingen van de nieuwe vaart tussen Damme en Sluis.*

Betaelt Joos vander Beke, schildere, van dat hy gheschildert ende ghemaect heift twee quaerten ende patroonen voor 't legghen vanden ghedelve van die van Brugghe tusschen Damme ende Sluus, by ordonnantie 18 l.

Brugge, rijksarchief, fonds van 't Brugse Vrije, nr 288, *rekening van 't Vrije over het dienstjaar 1548 (Aug. 15) - 1549 (Aug. 15)* (³), blz. 172 v., nr 3, rubriek : « Betalinghe ghedaen van diveersche partiën ende extraordinaire costen den Lande overghecommen den tyt van deser rekeninghe ».

32.

1551, September - 1552, September. — *De kerkfabriek van Sint-Anna te Brugge betaalt een bedrag van drie schelling groot aan Joost vander Beke voor door hem uitgevoerde schilderwerken.*

Betaelt by laste vanden kercmeesters Joos vander Beke over 't scilderen vanden eitcamere, duere ende portale in groote huus, van olyevrewe [sic], per quitantie 3 s. gr.

Brugge, parochiaal archief van Sint-Anna, *rekeningen van de kerkfabriek over de jaren 1533-1554: rekening over het dienstjaar 1551 (Sept.) - 1552 (Sept.)* (⁴), blz. 25, nr 1, rubriek : « Andre betalynghe aengaende de reparatiën byder kerke ghesupporteirt in 't maken vander schuere « De 3 wuenhuusen ».

33.

1556, Augustus 12. — *Joost vander Beke ontvangt van het bestuur van de Bogardenschool de som van tien schelling groot voor het in 't groen schilderen van de vergaderzaal van de gouverneurs dezer school.*

Item, den 12en Ougst [1556] betaelt Joos, de schildere ande Jacobynen (⁵), voor 't groen schilderen vande camere vanden mannen (⁶), by laste ende consente van dezelve 10 s.

Rekeningen van den boekhouder van de Bogardenschool 1550-1561 : journaal van den boekhouder Alexander de Groote over het dienstjaar 1556 (Febr. 2)-1557 (Febr. 2), blz. 29 v., nr 4.

(¹) Afgehoord op 29 Januari 1549.
(²) Dit nieuw orgel was vervaardigd door meester Klaas de Smit uit Brussel. Opmerking verdient, dat sommige delen geschilderd werden door de Brugse klederschrijvers Quinten van Bommele en Joris van den Raverye. Vgl. ibid., t.a.p., blz. 25, nr 6 en blz. 25 v., nrs 3 en 4.
(³) Afgehoord op 6 September 1549.
(⁴) Afgehoord op 12 Mei 1555.
(⁵) Vgl. het aangetekende hierboven op blz. 160, noot 7.
(⁶) Bedoeld zijn de gouverneurs van de Bogardenschool.

34.

1558, October 6. — *De schilder Joost vander Beke, vijf en vijftig jaar oud, en de kousenmaker Jan Hendricx, een en veertig jaar oud, verklaren onder eede, ten overstaan van schepenen, dat Dirk Hendricx, landsman te Dudzeele, door zijn huwelijk met Geline Hendricx, te voren weduwe van Vincent Pauwels, het poorterschap van de stad Brugge verworven heeft.*

Ten versoucke van Dierick Hendricx (1), landsman, wonende inde prochie van Dudzeele, compareeren Joos vander Beke, filius Joos, de schildere, oudt 55 jaeren, ende Jan Hendricx, coussceppere, oudt 41 jaeren of daeromtrent, beede poorters ende insetene deser stede, die wy houden ende reputeeren (2),

verclaersen by eede waerachtich zynde, dat zy goede kennesse hebben anden voorn. Dierick Hendricx, laest wonende inde voors. prochie van Dudzeele ende wel zekerlick weten, dat dezelve Dierick in huwelicke heift Gelyne, de dochtere van Jan, filius Christoffels Hendricx, te vooren weduwe van Vincent, filius Jacobs Pauwels, beede ghedenommeert inde certifficatie hiermede ghetransfixeert, by dewelcke blyct, dat denzelven Vincent metten huwelicke van derzelve Gelyne, ingheboren poortesse der voors. stede van Brugghe, was ghehouden ende bekent over een ingheboren poortre van diere, zodat midsdien by consequente den voorn. Dierick Hendricx by denzelven zyn huwelick metter voors. Gelyne, weduwe was vanden voorn. Vincent Pauwels, behoort alsnu ghehouden ende ghereputeert te zyne — zo hy van hemlieden es — over een ingheboren poorter der voors. stede, allegierende voor cause van scientie, dat zy beede waren ter brulocht vanden voorn. Dierick Hendricx ende der voors. Gelyne, zynen wive, twelcke omtrent de 5 jaeren geleden es, den voorn. Joos vander Beke, dat hy es vanden bloede vander voors. Gelyne van huere vaderlicke zyde ende den voorn. Jan Hendricx, dat hy es van maechschepe vanden voorn. Dierick Hendricx vander vaderlicker zyde, want zyn vadere ende de vadere vanden voorn. Jan, deposant, waeren twee ghebroeders. Al zonder fraude of arghelist.

Actum 6en in Octobre XVc ende LVIII, present scepenen : Egghelin, Berghe.

Overleg over de jaren 1558-1559, nr 115, minuut.

35.

1574, Februari 2 - 1575, Februari 2. — *Cornelis vander Beke ontvangt van het bestuur van de Sint-Elizabethschool het bedrag van vijftien schelling groot voor het schilderen van de stenen fundatieplaat, door Jan Aerts gemaakt.*

Betaelt Jan Aerts (3) van het maken ende stellen het beset gheordyneirt by Jan vanden Berghe, saligher memorie : 35 s.

Betaelt Cornelis vander Beecke over het schilderen vanden voorn. besedt : 15 s.

Rekeningen van de Sint-Elizabethschool 1571-1577 (4) : *rekening van den boekhouder Maarten de Rycke over het dienstjaar 1574 (Febr. 2) - 1575 (Febr. 2)* (5), blz. 199, nrs 3, 4.

---

(1) Deze familienaam is in het origineel telkens bij verkorting geschreven en bestaat alleen uit de hoofdletter H, gevolgd door een punt, alsmede uit de gesuscribeerde letters *cx*. De spelling is derhalve onzeker.

(2) Hierna schijnt een passus weggelaten te zijn, die ongeveer moest luiden als volgt : « voor lieden van eeren ».

(3) Over dezen Jan Aerts, steenhouwer, vgl. R.A. Parmentier, *Documenten betreffende de Brugsche steenhouwers uit de 16e eeuw*, passim.

(4) Onderhavige rekeningen werden onlangs doorlopend gefolieerd met potlood.

(5) Afgehoord op 15 April 1575.

XXXVII. LOYS BLANDEIN

Deze schilder aanschouwde het levenslicht in 1512 of uiterlijk in de eerste weken van het daaraanvolgende jaar. Hij legde zijn eed af als vrijmeester op Sint-Lucasdag, 18 October 1539, toen hij zeven en twintig jaar oud was of daaromtrent. Enigen tijd later, op 21 Maart 1541, werd hij aangesteld tot klerk van het ambacht der beeldenmakers en der zadelmakers en volgde in deze hoedanigheid op aan Jan Blandein, vermoedelijk zijn vader. Specimina van zijn schrift en handtekening vindt men in het oudste gildeboek van de bovengemelde corporatie. In de jaren 1555/6 en 1558/9 maakte en schilderde onze Loys toneelrequisieten voor de stedelijke Bogardenschool. Hij was stellig nog in leven op 30 Januari 1565 en overleed hoogst waarschijnlijk kort daarna. Onderhavige meester was gehuwd met Godelieve vanden Berghe en had een zoon, Oste genaamd, zadelmaker van beroep (1).

1.

1547, October 27. — *Loys Blandein en Pieter Lachoens* [?], *als voogden van Frans, den minderjarigen zoon van Frans Everardt en diens vrouw Johanna Blandein, doen bij de weeskamer van Brugge aangifte van het zoengeld, dat het bovengenoemde kind gekregen heeft voor den dood van wijlen zijn vader.*

Den 27en dach van Octobre 1547 Loys Blandein ende Pieter Lachoens [?], als voochden van Franskin, Fransois Everardts kindt, dat hy hadde by Janne Blandein, zynen wive, brochten ten papiere van weesen, volghende huerlieder eedt, de grootte vanden goede, denzelven kinde toecommen ende ghegheven by appointemente vander mondzoeninghe van zyn vadere ende es inde handscoe twintich scellynghen grooten ende by appointemente twee ponden grooten, omme hem te doen leeren zyn ambocht in toecommenden tyde, als 't blyct byden appointemende ende paeise daerof wesende, in daten vanden acht en twintichsten dach van Octobre duust vyfhondert zessenveertich, onder den zeghelen vanden mannen van leene vanden Burch: meestre Lyon de Valcke ende Matheus de Queestre.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Onze-lieve-vrouwenzestendeel over de jaren 1539-1584, blz. 141, nr 1.

---

(1) Over Loys Blandein vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 1, 72 b, 73 a, 95 a, 95 b, 202 a en plaat II (tegenover blz. 95), (Brugge-Kortrijk, z. j.); L. GILLIODTS, *Inventaire diplomatique des archives de l'ancienne Ecole Bogarde à Bruges...*, tom. III, blz. 1018, 1020 (Brugge, 1900, uitgave van *Société d'Emulation de Bruges)*; R.A. PARMENTIER, *Bronnen voor de geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw. — XIV. Simon Puseel*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, tom. X (1940), blz. 123-124 (aangifte van den ouderdom van meester Loys).

2.

1555, December 9. — *Joost Scoevlieghe* [?] *en Loys Blandein, als voogden van Frans, zoon van Frans Everardt en Johanna Blandein, geven bij de weeskamer van Brugge het bedrag van vier en dertig schelling groot aan, dat het bovengenoemde kind geërfd heeft van zijn grootmoeder, Marie Dhane, weduwe van Jacob Everardt.*

Den 9en dach van Decembre 1555 Joos Scoevlieghe [?] ende Loys Blandein, als voochden van Franskin, Fransois Everardts kinde, dat hy hadde by Janne Blandein, zynen wive, brochten ten papiere van weesen, voor uppervoochden zittende ten berechte van partiën, de grootte vanden goede, denzelven kynde toecommen ende ghebuerdt byden overlyden van Marie Dhane, weduwe van Jacop Everardt, der weese groottevrouwe, ende es naer affirmatie van state van Pieter Lachioen [?], by eede gheaffirmeert, in penninghen de somme van vivendertich scellynghen grooten, die de voors. Pieter Lachioens [?] beloofde den voochden te gheldene ende te betalene te Paesschen eerstcommende, daervooren Charles Lachioens [?] ende Vincent Druon, de sceppere, borghen constitueirden ende principael een voor andre ende elc voor al, up eerlicke executie in live ende goede. Actum ten voors. jare ende daghe als boven.

Weeskamer van Brugge, register van wezengoederen van Onze-lieve-vrouwenzestendeel over de jaren 1539-1584, blz. 141, nr 2.

3.

1563, December 9. — *Op verzoek van Loys Blandein, poorter van Brugge en schilder aldaar, optredend namens zijn zoon, Oste, zadelmaker, woonachtig te Doornik, verklaren de zadelmaker Pieter Lancheel en de timmerman Lucas vander Eecke onder eed, ten overstaan van schepenen van Brugge, dat zij Loys Blandein en diens vrouw Godelieve vanden Berghe, benevens Oste Blandein, heel wel kennen en dat deze personen altijd een onberispelijken levenswandel geleid hebben, inzonderheid op 't stuk van godsdienst.*

Ten verzoucke van Loys Blandein, schildere ende poortere binnen deser stede, uuter naeme van Oste, zyn zuene, zadelmakere, vander oude van 21 jaeren, jeghenwoordich wonende te Doornick, compareren in persoone Pieter Lancheel, oud 40 jaeren, zadelmakere binnen deser stede ende Lucas vander Eecke, timmerman, oudt 64 jaeren of daeromtrent, poorters in Brugghe, dewelcke verclaersden by eede, hoe zy zeere wel kennen ende over langhe ghekent hebben den voorn. Loys Blandein, metgaders Godelieve vanden Berghe, zyn wyf, ende wel weten, dat zy binnen huerlieder huwelicken state ghegenereirt hebben den voors. Oste, denwelcken zy verclaersden van joncxkinde ghekent t'hebben ende noch wel te kennen ende dat hy hem, metgaders de voors. zyn vader ende moedere, hemlieden altyts eerlick ende ghetrauwelick gheregiert hebben, gheenssins ghesuspecteirt zynde met eene quade mare, nietmeer vande religie dan andere, nemaer altyts ghedaen hebbende ghelyck lieden van eeren toebehoort, hantierende over zulcx de Helighe Kercke ende doende dat een goet kersten mensche toebehoort, in zulcker wys dat zy alhier ghehouden zyn voor lieden van eeren ende poorters deser stede, allegierende voor cause van scientie de voorn. deposanten, dat zy daghelickx met hemlieden ghefrequenteert hebben ende bovendien de voors. Lancheel, dat hy den voorn. Oste den termyn van acht jaeren 't ambocht an (1) hem gheleert heift ende de voorn. Lucas, dat hy zwaghere ende oom es respectivelick vanden voors. Loys ende Oste ende bydien....

Overleg over de jaren 1563-1564 (losse stukken), nr 134, minuut; apostille in den linkerbovenhoek: « Nieuwenhove, Boodt, 9 Decembre 63 ».

(1) Het hs. heeft *van*.

BIBLIOGRAPHIE

I.
OUVRAGES - WERKEN

J. MARTIN, *Le Pays de Gembloux des origines à l'an mille*. Publication extraordinaire de la Société Archéologique de Namur, Gembloux 1950.

Il est agréable pour ceux qu'intéresse le passé lointain d'une région de trouver réunis dans une suite de pages tous les renseignements éparpillés dans un grand nombre de publications. C'est ce qui fait l'attrait du présent petit ouvrage. Le chercheur y trouvera en outre pour chaque période une bibliographie très poussée.

La première partie de la publication est consacrée à la préhistoire de la région ; dans les premières pages, l'auteur attire l'attention sur le fait que le pays de Gembloux n'a connu qu'une population très clairsemée aux temps préhistoriques et indique comme raison très plausible la rareté relative de l'eau dans cette région sise sur la crête de partage des bassins de l'Escaut et de la Meuse. Il fallait descendre jusqu'aux abords de la vallée de la Sambre, pour retrouver des vestiges du paléolithique moyen et supérieur, à Spy.

L'auteur relate les différentes phases des recherches et les trouvailles dans la fameuse grotte, sans toutefois tenter d'esquisser rapidement le paysage et la végétation dans laquelle se mouvait l'homme moustérien, ou d'évoquer les problèmes passionnants que posent en ce site la succession des outillages à facics aurignacien et gravettien. La période néolithique est surtout représentée (à son extrême fin) par la mégalithe de Velaine-sur-Sambre.

L'auteur, en estimant que « la Belgique ne compte plus que quatre menhirs dressés », ceux de Baileux, de Gozée, de Hollain et de Velaine, oublie certes ceux d'Oppagne et celui récemment redressé le long de la grand'route de Barvaux à Wéris ! Pour l'âge du bronze, (ajoutons « final », soit probablement Hallstatt B), J. Martin cite le dépôt de fondeur à Jemeppe-sur-Sambre. Il est à regretter que l'auteur n'ait pas pris ou su prendre connaissance d'une étude récente parue au sujet de ce dépôt (M. E. MARIEN, *Les bracelets à grandes oreillettes en Belgique, à l'âge du bronze final*, Handel. Maatsch. Gesch. Oudhk. Gent, NR. 4, 1950, 41-77.) Il apparaît nettement que les bracelets de Jemeppe ne sont pas des pièces brutes, venues de fonte, comme le croyait S. Bormans, mais des exemplaires bien achevés, longuement portés et abîmés. Les oreillettes terminales, soudées en une seule palette, constituent soit une malfaçon, soit une innovation un peu étrange. La civilisation des Champs d'Urnes a laissé des traces dans le Pays de Gembloux : la nécropole de Noville-sur-Méhaigne forme avec celles de Biez et de Court-St-Etienne partie d'un petit groupe à tombes plates, se rattachant peut-être d'une autre façon aux groupes rhénans que nos nécropoles (Halstatt B) de Campine, à sépultures sous tombelle (cf L'Ant. Class. 17, 1948, 413 ss.). Comme le fait remarquer l'auteur, les groupes de guerriers aux grandes épées de fer de Court-St-Etienne ou de Limal, de la phase Hallstatt C n'ont pas laissé de traces dans le canton de Gembloux ; les vestiges de l'époque de la Tène y sont négligeables, elles aussi.

La seconde partie de la publication est consacrée à la période romaine. Après une courte description de la chaussée romaine de Bavai à Cologne, l'auteur s'attaque au problème de Geminiacum. J. Martin est d'accord avec la thèse de J. Breuer, plaçant le vicus à la hauteur

de Baudeset, mais voudrait élargir cette localisation jusqu'à Grand-Leez, car c'est aux environs de cette localité que les restes d'une quarantaine d'habitations romaines et des tumuli ont été signalés. L'auteur passe alors en revue les vestiges romains fouillés dans le Pays de Gembloux, les villas de La Sauvenière et de Basse-Wavre, le vicus de Tourinnes-Saint-Lambert, les tumuli de Penteville, du Bois de Buis, de Cortil-Noirmont, de Glimes, de Grand-Rosière, la sépulture de Corroy-le-Grand. Pour la chronologie de ces tombes, l'auteur n'a fait que reprendre les anciennes données.

En quelques pages l'auteur résume ce que nous savons des invasions des IIIe et IVe siècles et ce que les trésors de monnaies nous apprennent concernant la destruction des villas, pour consacrer ensuite quelques lignes à l'épineux problème de l'hiatus du Ve siècle.

Les vestiges de la période mérovingienne ne semblent pas très nombreux dans le Pays de Gembloux ; les sépultures de Tongrenelle avec leur mobilier comprenant en réemploi de la céramique de l'Argonne revêtent d'autant plus d'importance. Au IXe s. des documents écrits projettent enfin quelques faibles lueurs sur l'histoire du Pays de Gembloux.

En résumé, l'ouvrage de J. Martin constitue un exposé très consciencieux des renseignements que nous ont fourni les articles concernant la région de Gembloux; en maints endroits l'auteur y a ajouté une remarque personnelle. Des publications de ce genre, bien qu'elles ne constituent pas des synthèses dans toute l'acceptation du terme, sont à saluer avec la plus grande sympathie. Non seulement elles font mieux connaître le passé lointain d'une région, elles permettent aussi, grâce à une bibliographie étendue, d'approfondir le sujet.

M.E. MARIËN

A. CHOCQUEEL, *Les Civilisations préhistoriques et anciennes de la Flandre Occidentale, d'après l'examen d'objets leur ayant appartenu.* Les Editions du Temple, Bruxelles 1950.

L'auteur veut nous donner ici, ainsi que le suggère le titre de l'ouvrage, une vue d'ensemble sur l'occupation de notre zône côtière, depuis les premières traces d'habitat humain jusqu'à l'aube de l'époque moderne. L'entreprise s'avère le mieux réussie là où l'auteur relate les résultats de ses propres recherches, très méritoires et passionnantes. La difficulté que présentait l'élaboration d'une petite synthèse, résidait en ordre principal dans le fait que le matériel archéologique est composé de deux lots, du néolithique inclassifiable et du La Tène sommairement classifié, et qu'entre les deux époques, il reste une lacune béante. Le premier chapitre de l'ouvrage décrit « la formation géologique de la Plaine Maritime »; le débat entre géologues est ouvert, mais on regrette de ne pas retrouver parmi les noms cités, celui du Prof. R. Tavernier, dont les articles en la matière sont les plus récents et des plus documentés. J'espère que la phrase p. 16 disant « Vers la fin de l'Ere Tertiaire (sic), un relèvement de la température mit fin à la troisième (sic) glaciation, dite de Mindel, etc. » soit due uniquement à une distraction de l'imprimeur. Il n'est pas toujours clair si ce petit ouvrage a été écrit pour des spécialistes ou pour le grand public. Dans le premier cas, pourquoi ne pas employer une terminologie actuellement partout en vigueur, pourquoi laisser de côté des notions comme « époque mésolithique », « climat atlantique », « climat subboréal », etc. Dans le second cas, pourquoi ne pas mieux tracer à la fois le cadre chronologique et ne pas mieux indiquer les grands courants de la préhistoire européenne dont la nôtre et celle de notre plaine maritime ne sont qu'une fraction. La classification du Tardenoisien comme néolithique initial est à proscrire, même si dans nos régions des civilisations mésolitiques ont pu se maintenir durant un temps assez long, à côté de civilisations néolithiques plus limitées dans leur aire de répartition, comme le furent la civilisation à Céramique Rubanée et celle du Michelsberg. Dans le Chap. II, l'auteur décrit les civilisations néolithiques de la Flandre Occidentale, en insistant bien à propos sur les difficultés d'une classification.

Il est possible de distinguer parmi les stations connues, un certain nombre où l'outillage lithique présente des éléments campigniens (ou campignyiens, et non campiniens, comme le mot est souvent orthographié), d'autres où l'outillage présente un caractère « néolithique moyen » pur, d'autres enfin, où l'élément mésolithique, tardenoisien, est encore très appréciable. L'évaluation de la période néolithique à 16.000 ans (p. 26) ne sera certes acceptée par aucun préhistorien.

En quelques lignes, où l'auteur aurait pu esquisser ce que des recherches récentes sur l'âge du bronze et sur la période de Hallstatt, nous ont appris concernant les zones limitraphes, nous franchissons le vide entre les temps néolithiques et la période de La Tène. Ici de nombreux vestiges céramiques sont à signaler (Ch. V) à La Panne et à Mariakerke. L'auteur rappelle les excellents travaux de Rahir sur la poterie de La Panne. Avec raison, les fabricants de cette poterie sont-ils assimilés aux Morins ; il est cependant très douteux que l'on puisse qualifier de Celtes-Germains cette peuplade qui a tant en commun avec celles de la Marne.

La période belgo-romaine est traitée dans le Ch. VI ; on y trouve une brève nomenclature de quelques trouvailles fameuses, citées pour la plupart jadis par De Bast. L'auteur y joint ses propres trouvailles de tessons de terra sigillata, identifiés par M.F. Vaes, collaborateur libre des Musées d'Art et d'Histoire.

La phase subatlantique, au climat humide, a été marquée par une série de transgressions dans la plaine maritime (Ch. VII). Sur une des zones émergeantes du littoral furent établis de pauvres hameaux, entre autres celui de Ter Streep (Mariakerke).

C'est aux découvertes de Mariakerke et de Raversyde qu'est consacrée la deuxième partie de l'ouvrage, et ce sont là les pages que nous accueillerons avec le plus d'intérêt.

Une marée forte détruisit en 1334 le hameau de Ter Streep et submergea les cabanes jusqu'à une certaine hauteur. L'argile conserva les parties basses des habitations. A Mariakerke et à Raversyde, l'auteur trouva ainsi des vestiges de cabanes de plan rectangulaire, en planches de chêne ; le foyer était constitué d'un rectangle de briques. Les hangars à bestiaux étaient construits de rondins d'aulnes, alignés et entrelacés de roseaux. L'auteur découvrit dans les cabanes bon nombre de menus objets, et dans les fosses à décombres, à côté des déchets culinaires, des restes de chaussures usées et des lambeaux de vêtements. Presque tous les objets en matière périssable sont perdus, faute d'avoir pu appliquer une technique de fouilles et de sauvetage adéquates. Il est dommage, qu'il existe des Services de l'Etat auxquels on n'a pas recours !

Le petit ouvrage est agrémentée de quelques planches et est d'une présentation extrêmement soignée.

M.E. Mariën

G.F. Daniel. *The prehistoric Chamber Tombs of England and Wales.* Cambridge Univ. Press, 1950. 256 pp, 16 pll et 33 figg. — Prix : 31 s, 6 d.

Cet ouvrage constitue une excellente étude d'ensemble sur les sépultures mégalithiques d'Angleterre et du Pays de Galles, examinées surtout au point de vue typologique; l'ouvrage intéressera les lecteurs belges à plus d'un titre. Dans le chap. II, traitant de la distribution des différents groupes régionaux, l'auteur démontre que les civilisations mégalithiques de Grande-Bretagne se confinent surtout dans les zones côtières et que les rivières ont joué un grand rôle dans la pénétration des bâtisseurs de mégalithes vers l'intérieur des terres. Le chap. III est consacré à la structure des tombes mégalithiques ; les fouilles minutieuses des archéologues anglais ont révélé une série de détails importants concernant le mode de

construction des chambres, tels la combinaison d'orthostats et de maçonnerie sèche, l'emploi occasionnel de mortier, etc., ainsi que des détails concernant la construction des tumuli. Quelques pages ont été consacrées au problème des chambres mégalithiques sans recouvrement par tumulus. Dans le chap. IV, G.F. Daniël détermine les caractères typologiques régionaux; il y a certes ici matière à discussion sur le bien fondé de certaines discriminations et de certains groupements d'après la typologie, surtout là où il s'agit de types hybrides ou dégénérés. Des cartes de répartition et des schèmes des différents types de sépultures mégalithiques réunissent de toute façon ici une série d'éléments utiles. Le chap V nous renseigne sur le peu de constatations nettes et précises qui ont pu être enregistrées lors des fouilles, concernant le rituel qui a accompagné la construction de la tombe ; on notera l'existence sous un certain nombre de tumuli de puits « rituels », tel que sur le Continent on en a constaté un sous le tumulus à enceinte de Totefout, près de Veldhoven, dans le Brabant Septentrional. L'auteur examine longuement toutes les hypothèses que les trouvailles permettent de formuler au sujet des rites funéraires ; ces constatations et déductions ne sont pas sans importance pour l'archéologue belge, car dans les grottes sépulcrales de nos « Néolithiques de la Meuse », on a souvent rencontré, tout comme cela s'est constaté dans les tombes mégalithiques anglaises et galloises, un grand nombre d'ossements fragmentaires et appartenant à des squelettes très incomplets, et, en compagnie de ces débris, bien souvent un seul squelette dont les ossements se trouvaient en connexion anatomique normale. L'auteur soupèse successivement la théorie de sacrifices collectifs faits à l'occasion des funérailles d'un chef, hypothèse qu'il écarte avec raison, puis examine la théorie de l'ossuaire (sépultures de second degré) et enfin celle des dépôts successifs. Le mégalithe aurait, selon cette dernière interprétation, servi de sépulture collective, dans ce sens que pendant des générations, le caveau restait en usage ; à l'occasion des nouveaux dépôts de cadavres, les débris des anciens squelettes étaient balayés ou placés avec plus ou moins de soin dans la partie la plus reculée du monument Ces faits ont aussi été notés dans nos grottes sépulcrales de la vallée de la Meuse et de ses affluents ; un seul squelette, celui du dernier occupant, présentait les ossements en position normale. L'auteur désire combiner cette théorie des dépôts successifs que l'on peut accepter comme très vraisemblable, avec l'hypothèse qui admettrait que les cadavres auraient été « stockés » en un édifice mortuaire provisoire, jusqu'à ce qu'un nombre suffisant de morts justifiât la construction d'une tombe collective ou la réouverture d'un caveau existant ; les constatations objectives semblent toutefois encore insuffisantes pour permettre la reconstitution de rites funéraires complexes.

Le chapitre VI résume brièvement, certes, de l'avis de bon nombre de lecteurs, moins familiers avec le matériel britannique, trop brièvement, les trouvailles archéologiques ; le manque total d'illustrations pour cet important chapitre oblige de recourir aux articles, cités dans les notes infrapaginales. On a d'ailleurs l'impression qu'un examen plus minutieux des trouvailles dans les sépultures aurait pu influencer certaines des conclusions de l'auteur concernant la chronologie et les connexions des différents groupes.

Dans le chap. VII, G.F. Daniël recherche l'origine des différents types régionaux. Le groupe d'Anglesey aurait ses prototypes dans les dolmens à galerie d'Europe Occidentale, soit de la Péninsule Ibérique, de la Bretagne et de l'Irlande. Le groupe de Scilly, avec ses dolmens à galerie, de type dégénéré, semble, selon l'auteur, être une extension provinciale de la civilisation mégalithique de la Bretagne. Le groupe de la Mer d'Irlande, plus complexe au point de vue typologique, peut s'expliquer par une colonisation des régions en question par la civilisation écossaise de Clyde-Carlingford ; des connexions avec l'Irlande sont également à noter, de sorte que tous ces groupes semblent former une seule province culturelle, unifiée par des relations maritimes. Dans le groupe du Severn et des Cotswolds, avec ses types mégalithiques, dérivés des dolmens à galerie et à transept et des aléées couvertes, l'auteur découvre de fortes connexions avec les groupes français du Morbihan, de

la Loire Inférieure et de la Vendée. Enfin, pour le groupe du Medway, G.F. Daniël cite des connexions possibles avec le Holstein, de préférence qu'avec la province de Drenthe.

Les paragraphes consacrés à la datation des mégalithes apportent, par les circonstances de découverte défavorables des matériaux archéologiques mêmes, peu de résultats positifs ; il est d'autant plus important qu'un grand nombre de sépultures mégalithiques des Iles Britanniques sont restées inexplorées et attendent d'être fouillées d'après les méthodes rigoureuses que l'on connaît aux archéologues de Grande-Bretagne. L'auteur exprime en fin de compte le souhait qu'en France un effort sérieux puisse être fait pour étudier à fond l'évolution de la colonisation mégalithique, ce qui permettrait de résoudre une série de questions pour les régions circonvoisines. Un inventaire des tombes mégalithiques d'Angleterre et du Pays de Galles clôt cette importante étude.

M.-E. Mariën

O.G. Crawford et Fr. Addison. *The Wellcome excavations in the Sudan*, vol III, 1951, Oxford University Press (G. Cumberlage) in 4º, 182 pp, LXXXVII pl ; 2 plans, 50 sh.

Nous avons rendu-compte récemment ici-même (XX, p. 93-94) des remarquables publications des fouilles du Soudan, réalisées par l'archéologue Wellcome. Un troisième volume du à O. Crawford et Fr. Addison, vient de paraître. Il est consacré aux fouilles de Wellcome à Alen-Geili, Saqadi et Dar-el-Mek, sites échelonnés dans le bassin du Nil Bleu, à proximité de Khartoum. Abondamment illustré, il présente les qualités de rigueur et de précision des volumes précédents. Les habitats et cimetières fouillés, situés au versant de collines semblent avoir été occupés du XIVe au XVIe siècles par des populations «déplacées» dont le mobilier très primitif a gardé un caractère fort original.

G.F.F.

Madame DE MARMIER. *La mystique des eaux sacrées dans l'antique Armor. Essai sur la conscience mythique,* Paris, J. Vrin, 1947, in-4º, 280 pp.

Dans le cadre d'une revue d'art et d'archéologie il est assez malaisé de rendre compte d'un ouvrage qui, en fait, relève surtout de deux autres disciplines : le folklore et la philosophie religieuse. La première partie étudie *Les légendes de Bretagne* (p. 13-76), la seconde, intitulée *Les caractères universels et spécifiques de l'eau* (p. 81-151), et la troisième : *Essai de méthodologie du mythe,* soumettent à une analyse que nous pourrions appeler « phénoménologique » les éléments groupés dans la première section. Certes, l'enquête a été menée avec beaucoup de soin et d'érudition, mais on a l'impression que l'auteur n'a pas pleinement dominé son sujet. Dans un va-et-vient incessant, l'exposé passe de l'énumération des faits à leur interprétation. Le folkloriste estimera sans doute que le livre de Mme de M. ne constitue pas un inventaire suffisamment méthodique et complet. Le philosophe éprouvera quelqu'impatience en face de l'imprécision des thèses énoncées. Contentons-nous d'un exemple: Les formules tâtonnantes, qui tâchent de caractériser le sacrifice, entraînent l'esprit du lecteur dans des directions incertaines ; de plus, ce rite si profond et si riche n'est entrevu, semble-t-il, que sous l'aspect discutable d'un contrat : *do ut des.*

De la lecture du livre de Mme de M. une conclusion — déjà dûment constatée — se dégage : l'esprit humain s'exprime spontanément en images, en mythes ; mais on souhaiterait savoir si, au travers de ces multiples formes mythiques, c'est l'indéfini insaisissable d'un inconscient amorphe qui se traduit, ou l'esprit, capacité d'infini, qui s'affirme et se manifeste.

Les pages qui touchent à l'hagiographie bretonne et aux « arcanes mystiques de l'âme bretonne » (p. 229) ne satisferont sans doute pas un critique exigeant ; dès l'abord il s'éton-

nera de sonstater l'absence des ouvrages de F. Duine dans la bibliographie et dans la table onomastique et que, des travaux de R. Largillière, un seul soit cité. Parmi les fautes d'impression, nous en relèverons une qui transforme en une sainte un écrivain célèbre : « A un étage supérieur, sainte Beuve nous précise la volonté de la race bretonne : cette race, écrit-il, veut l'infini » (p. 240).

B. de Gaiffier

ANDRÉ MAUROIS. *Paris.* Editions Fernand Nathan, Collection « Merveilles de l'Art », Paris, 1951, 4º, 45 pp., 120 pl.

L'éloge de la finesse d'esprit de M. André Maurois n'est plus à faire. C'est avec son habileté coutumière que l'auteur nous mène à travers Paris, de quartier en quartier, évoquant au passage les souvenirs historiques concernant places et monuments.

Le charme de Paris réside autant dans l'heureux accord entre son passé et son activité d'à présent. M. Maurois se plaît à expliquer pourquoi tant d'artistes et d'écrivains d'hier et d'aujourd'hui se réalisent au contact de la capitale.

Les illustrations sont diverses et nouvelles ; elles ont été principalement choisies dans la documentation de Noël Le Boyer. Ce qui nous intéresse le plus, ce sont les vues aériennes qui font ressortir l'ampleur des perspectives ; d'autres mettent en valeur des détails, mais la plupart tiennent du pittoresque des hebdomadaires à gros tirage.

E.G.

CH. MAURICHEAU-BEAUPRÉ. *Palais et Jardins du Grand Siècle.* Editions Fernand Nathan, Collection « Merveilles de l'Art ». Paris, 1950, 4º, 46 pp., 129 pl.

Il fallait une érudition telle que celle de l'éminent conservateur en chef du Musée National de Versailles pour aborder un sujet aussi vaste et savoir le condenser en quelques pages. Sachons lui gré d'avoir gardé la mesure, en supprimant tout étalage de fausse érudition.

Dès les premières pages, l'auteur met l'accent sur la conception nouvelle qui préside aux tracés des parcs et jardins, à l'aurore du XVIIe siècle. C'en est fini des « parterres en broderie », aux divisions géométriques d'une régularité lassante, chères à l'époque de la Renaissance. Sous l'impulsion d'Henri IV, on trace de vastes avenues propices aux grandes perspectives ; mieux encore, on crée d'immenses pièces d'eau comme celle du Parc de Fontainebleau qui annonce, dès 1609, le Grand Canal de Versailles.

Un aspect plus capricieux se marque dans les réalisations dues à Marie de Médicis. Ainsi, la décoration du Palais du Luxembourg se trouvait jadis teintée d'une somptuosité toute méridionale. C'est pour l'ornementation des galeries de l'étage que la Reine-Mère fit appel à Rubens.

Plus épargneux des deniers du Trésor que ses prédécesseurs, Louis XIII se verra rapidement éclipsé par le faste de son ministre Richelieu. C'est à ce dernier qu'on doit le Palais Royal, nommé alors Palais Cardinal.

Une place d'honneur est réservée aux conceptions des architectes qui œuvrèrent sous Louis XIV. A cette époque naîtra l'accord parfait entre bâtiments et jardins, grâce à la subordinations des uns aux autres. Les meilleurs exemples de cette subordination ont été donnés par Le Nostre, à Vaux-le-Vicomte, Chantilly, Saint-Germain et Versailles.

Les illustrations, dues en majeure partie à Noël Le Boyer, ont été choisies non seulement avec goût, mais avec le discernement de l'homme de science.

E.G.

DIE KUNSTDENKMÄLER DER SCHWEIZ — Albert Knoepfli, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, tome I, Der Bezirk Frauenfeld*, Bâle, 1950, in 8°, 480 pp, 355 ill. — Erwin Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Fürstentums Liechtenstein.* Bâle 1950, in 8°, 308 pp, 287 ill.

Constance dans l'effort, telle pourrait être la devise de la *Société d'Histoire de l'Art en Suisse*, qui poursuit sur un rythme régulier la rédaction et la publication du monumental inventaire archéologique des cantons helvétiques. Deux nouveaux volumes portent le millésime 1950 et totalisent près de huit cents pages et près de six cent cinquante illustrations. Loin de décroître en raison des conditions économiques défavorables, l'effort s'accentue au contraire. Il déborde même sur les frontières de la confédération, puisqu'un des volumes est consacré à la principauté de Lichtenstein, qui, en 1934, a suscité l'intérêt des préhistoriens par les fouilles de Balzers. M. Poeschel, auteur de ce volume fait preuve d'une érudition remarquable. Ainsi, à propos d'un plat gravé, trouvé à Gutenberg et conservé actuellement à Valduz, il résume au complet le problème des plats dits de la Hanse. Il connaît notamment ceux du Musée de Gand et donne une bibliographie si complète du sujet qu'on y trouve jusqu'à la mention d'une petite note publiée récemment dans le bulletin d'un Musée américain.

Rigoureusement, un inventaire archéologique pourrait ne citer que pour mémoire les œuvres étrangères aux pays. Nous nous abstiendrons de citer les notices d'édifices, de fresques, de sculptures, de pièces d'orfèvrerie qui tant dans le travail de M. Knoepfli que dans celui de M. Poeschel, ont retenu notre attention.

Notre choix ne serait peut-être pas celui de nos lecteurs. Ce que nous devons signaler, c'est la méthode et la richesse documentaire de l'ouvrage. Assurément on ne pourrait mener un travail d'inventorisation avec plus de précision, de conscience et de diligence. La collection comprendra, pensons-nous, environ cinquante volumes, dont vingt-quatre ont déjà paru. A la cadence actuelle, il ne faudra donc que treize ans pour qu'elle soit complète. Au total, l'entreprise en aura demandé vingt-six. C'est un record qui mérite notre admiration.

Jean Squilbeck

NORN OTTO, *Christian III's Borge*, Kobenhavn, 1949. 220 blz. tekst, 143 afbeeldingen, VIII platen.

Het doel dat de schrijver zich stelde, was op grond van een degelijke documentatie een klaar en duidelijk beeld te geven van de kastelen en versterkte plaatsen opgericht onder de Deense koningen Frederik I (1523-33) en Christian III (1534-59). Daarin is hij volkomen geslaagd.

Na een bondig overzicht van de bouwgeschiedenis en de lotgevallen van ieder versterking gevolgd door een korte beschrijving, gaat schrijver in een ander hoofdstuk over tot het aantonen van de karakteristieken van de toenmalige krijgsbouwkunde. Zo bespreekt hij vorm en aanleg van het geheel : ringburcht, vierhoekige burcht, ringmuur, wallen enz. en het detail als : gevels, schietgaten, materialen e.a. Waar het mogelijk is, wordt de architect, het ontwerp of de jongere opmetingen en de binnenordonnantie besproken.

Het resultaat van dit zorgvuldig nazoeken is dan ook niet gering. Schrijver wijst o.m. op de architectonische betekenis van de versterkingen, hun aanleg en verdedigbaarheid in verband met het steeds toenemend gebruik van vuurwapens ; hoe sommige vormen uit vroegere tijden blijven voortleven naast nieuwe ; hoe de burgeroorlog (1534-36) van grote betekenis is geweest voor de ontwikkeling van de krijgsbouwkunde ; hoe sommige

burchten dan pas in een degelijke staat van verdediging werden gesteld en soms de nieuwste stelsels — toen het gebastionneerd systeem — werden toegepast. Hans von Dieskau, de vermaarde krijgsbouwkundige, vervulde hier een belangrijke rol. Door betrekkingen van allerlei aard, slopen in de Deense architectuur vormen binnen, die verwant zijn aan de bouwkunst van Oost-Pruisen, Noord-Duitsland en de Nederlanden.

In deze studie, die getuigt van een gewetensvol opsporen zowel van onuitgegeven als uitgegeven bronnen, wordt toch het accent gelegd op de gebouwen zelf : hun samenstelling en architectonische uitdrukking. Dit wordt dan nog duidelijker door de keurige reeks illustraties — fotos en graphische documenten — die de tekst vergezellen.

Het is stellig een werk dat alle lof verdient en met vrucht zal geraadpleegd worden door degenen die belang stellen in de XVI[e] eeuwse militaire architectuur.

F.D.S.

Guy de TERVARENT, *Enquête sur le sujet des majoliques.* Saertryk af Kunstmuseets Årsskrift (Tirage à part de l'Annuaire du Musée de Copenhague), 1950.

Un désir légitime et commun à tous les hommes... hormis peut-être dans le domaine « Administratif », est celui de comprendre. Ainsi est-il irritant pour n'importe qui de se trouver devant un historiage dont le sens échappe. L'auteur qui met sa science et sa perspicacité au service de la communauté, pour démêler et expliquer l'énigme de certaines iconographies, mérite donc notre gratitude. C'est le cas de M. de Tervarent qui, une fois de plus, a trouvé réponse au sphinx dans l'étude que nous signalons ici.

Les majolistes italiens de la Renaissance empruntaient leurs sujets mythologiques, non pas au chefs d'œuvre, hélas disparus, de la peinture classique, ce qui eût permis de les déterminer plus facilement, mais dans des textes littéraires, interprétés ou non dans la gravure contemporaine. Il faut donc plus d'une fois remonter aux sources pour trouver l'explication de ces sujets. C'est ce qu'à fait M. de Tervarent avec une sagacité, dont il a déjà fourni maintes preuves.

Comme l'observe très bien l'auteur, « la peinture se trouvait, au moment de la Renaissance, dans une situation moins favorable que la sculpture et l'architecture. En effet l'on possédait et l'on découvrait des statues antiques ; les monuments anciens avaient laissé par toute l'Italie des ruines qu'on pouvait étudier à loisir. Mais à l'exception de quelques portraits funéraires, l'art pictural gréco-romain avait complètement disparu. Il n'est pas invraisemblable que ce soit pour cette raison même que la peinture a joué dans la Renaissance le premier rôle : aucune imitation n'était possible, aucune obsession du modèle. Les peintres n'avaient pour se guider que les textes ». Si cela est indubitable pour la peinture proprement dite, celle qui relève des beaux-arts, il est un fait, d'autre part, que l'Antiquité classique lègua à la Renaissance, dans le domaine céramique, un répertoire abondant de décors picturaux, comme ceux des vases attiques à figures noires ou rouges, des lécythes funéraires et, plus tardivement, des vases d'Apulie. Comment se fait-il que l'« obsession du modèle » n'ait pas agi dans ce domaine ? On peut attribuer, semble-t-il, cette anomalie à une obsession plus forte, celle de la couleur, qui triomphait alors dans la céramique du Levant. Les décors peints sur émail relèvent, en effet, d'une technique orientale qui s'infiltra en Italie précisément à l'époque des premiers contacts avec le monde classique. Placés devant le choix, d'une part, du sobre décor d'engobe sur terre cuite (Grèce) ou du décor en relief des sigillés (Rome), et d'autre part du décor polychrome sur faïence (Orient), les Italiens se laissèrent séduire surtout par la couleur. Et c'est ainsi que, dans la majolique italienne, nous assistons à ce ressac d'influences où se succèdent et se combinent les apports de l'art

musulman, comme le goût de la couleur et de la belle arabesque ; ceux de l'art antique, comme les grotesques et les sujets mythologiques ; ceux enfin de la Renaissance, comme le goût du tableau et de la perspective.

Il n'est donc pas étonnant, comme le fait remarquer M. de Tervarent, que la clarté du sujet peint sur les céramiques italiennes soit souvent sujette à caution. L'auteur nous prouve, au surplus, que les céramistes, dont la culture n'était évidemment pas encyclopédique et qui copiaient souvent des gravures contemporaines, se fourvoyèrent plus d'une fois, même dans les inscriptions servant à définir les scènes qu'ils représentaient. Il nous en donne, comme exemples, des cas relevés au Victoria and Albert Museum, au Musée des Antiquités de Rouen et dans plusieurs publications.

Les premiers artistes de la Renaissance puisèrent surtout leur inspiration, nous dit M. de Tervarent, dans les Métamorphoses d'Ovide. Ces courts récits mythologiques, indépendants les uns des autres, n'avaient guère été introduits dans les arts graphiques et picturaux avant la Renaissance (1). Ceci corrobore l'originalité des interprétations italiennes de ces données livresques.

Un exemple typique est celui que nous fournit le décor d'une assiette urbinate de 1530. L'auteur y voit une métamorphose rendue célèbre par l'ouvrage d'Ovide : celle de Daphné poursuivie par Apollon et changée en arbre. La présence de Diane dans la scène s'explique par une association d'idées absente chez les auteurs classiques mais issue d'auteurs chrétiens, comme Christine de Pisan. Ceci nous montre la complication de certains cas, démêlés avec maîtrise par M. de Tervarent. Celui-ci nous fournit encore l'explication de maintes représentations énigmatiques, ornant des majoliques italiennes et les rattachant, au moins partiellement, aux Métamorphoses d'Ovide : fables du corbeau et de la corneille, Bacchus et les Minéides, Méléagre et les Furies, Erisichton et l'Arbre de Cérès, la métamorphose de la nymphe Lotis, celle de Cyparisse, Thétis et Pélée, Scylla et Galatée, etc.

Plusieurs sujets historiques indéterminés ou altérés trouvent aussi leur explication ou leur rectification grâce à la sagacité de l'auteur : vision d'une femme à Himère, prise de Babylone par Cyrus, sac de Rome par les troupes de Charles Quint. Cette dernière identification est particulièrement brillante.

Parmi les sujets religieux peints sur majoliques et inexpliqués, M. de Tervarent reconnait, entre autres, la scène où la sibylle de Tibur montre à l'empereur Auguste la Vierge de l'Ara Coeli. Cette scène se retrouve plus d'une fois dans l'iconographie léguée par le moyen âge à la Renaissance. Nous pourrions encore citer comme exemple une tapisserie bruxelloise du XVIe siècle conservée aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. On y voit, parmi les 80 figures environ que comporte cette œuvre, Auguste accueillant Cléopâtre. Au second plan, une sibylle (celle de Cumes d'après J. Destrée) montre à l'empereur la Vierge Marie, qui apparait dans le ciel tenant l'Enfant Jésus.

L'auteur termine son intéressante enquête par l'examen de quelques sujets symboliques, astrologiques ou tirés de la légende de Psyché. Une fois de plus M. de Tervarent nous a prouvé et sa grande compétence dans le domaine iconographique et son art de charmer son lecteur.

Les 44 pages de son texte s'ornent de 42 figures et font état de 117 références.

J. Helbig

(1) Sous les ducs de Bourgogne le goût de l'Antiquité avait déjà dépassé les Alpes. En témoigne, entre autres, la tapisserie de la Légende d'Hercule, tissée à Tournai pendant le dernier quart du XVe siècle et recueillie par les Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Il s'agit donc ici de la Renaissance dans sa large acception, c'est à dire antérieure au XVIe siècle.

L. PAULIS (Mme). *Le Passé de la Dentelle belge.* Introduction à l'Histoire de la Dentelle en Belgique. — Publié avec le concours de la *Fondation Universitaire,* des *Musées royaux d'Art et d'Histoire* et des « *Amies de la Dentelle* ».

Ce petit ouvrage, très bien imprimé par G. THONE à Liège, comporte 125 pages et 28 illustrations.

Dans sa préface l'auteur en expose la genèse et la raison d'être.

Soulignant tout ce que l'on doit aux notes d'E. van Overloop, fondateur de la splendide collection de dentelles, aujourd'hui l'un des joyaux du Cinquantenaire, Mme PAULIS ajoutera au travail de celui qui fut Conservateur en Chef de nos Musées de 1898 à 1925, le fruit de recherches personnelles. On sait que celles-ci furent fructueuses autant que nombreuses.

Mme PAULIS, au début de son livre, écarte toutes les affirmations fantaisistes ayant tendance à attribuer aux Pays-Bas une priorité dans la fabrication de la dentelle ; puis elle nous montre par des témoignages divers l'importance d'une industrie qui prospèrera, dans nos Provinces, à partir du XVIe siècle en faisant remarquer que le simple exposé des faits dispense ici d'avoir recours à des fables.

Les investigations de Mme PAULIS ont été innombrables, rien que pour le XVIIe siècle elles nous mènent à Bruxelles, Anvers, Malines, Liège comme Bruges, Louvain et Gand, sans oublier Courtrai, Ypres, Binche, Ath, Grammont, Turnhout et Philippeville.

Le volume comporte également des notes concernant des industries rivales et la défense de nos fabricants. Ainsi, siècle par siècle, nous aurons un tableau général d'une activité étonnante qui nous a laissé de magnifiques témoignages de ses réussites.

On souhaite que d'autres travaux aussi consciencieux et utiles soient consacrés à nos métiers d'autrefois.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

EUGÈNE FROMENTIN. *De Meesters van Weleer.* Vertaling door Prof. H. van de Waal. Rotterdam, A. Donker, 1951.

De documentaire waarde van het boek van Fromentin, « Les Maîtres d'autrefois », uit 1875, is zeer gering. Toch blijft dit werk voor de kunsthistorie steeds een bron en een opwekking. Hier is een kunstgevoelige aan het woord, die opmerken en schrijven kan, en de kunstgeschiedenis, wil zij niet geheel verderven tot loutere eruditie, zal in zulk een frisse bron steeds verkwikking moeten halen, en eveneens in zulk een opwekking een aanleiding vinden tot verdere studie van wat het meest moet bestudeerd worden : de kunstrijke uitdrukking.

Wie niet genoeg vertrouwd is met het Frans om zijn gade te halen uit de stijlschoonheid van Fromentin's oorspronkelijk werk, kan zijn voordeel trekken uit deze uitstekende, zo getrouwe als goedgestelde vertaling.

Eenieder toch kan zijn voordeel halen uit de beschouwingen over Fromentin en zijn opvattingen, die de schrijver aan zijn vertaling laat voorafgaan. Deze beschouwingen zijn uiterst leerzaam. Fromentin had geen zin voor de kunst van zijn tijd, maar was buitengewoon geschikt om de oude kunst te begrijpen.

De noten die Prof. van de Waal op de tekst laat volgen zijn meestal goede kunsthistorische terechtwijzingen. Wij kunnen echter niet begrijpen waarom hij, bij deze gelegenheid zo uitvoerig handelt over de romantische schilderkunst. Uitstekend is wat hij zegt over de geschiedenis van de door Fromentin bezochte verzamelingen. Een aantal goede platen verluchten het boek.

LEO VAN PUYVELDE

II.

REVUES ET NOTICES. - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

SCULPTURE ET ARTS DECORATIFS
BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN

Alfred Bequet fut le premier à étudier les piliers de Hubinne et les situa vers l'an 800. Plus timoré, le chanoine Reusens les ramena à l'époque romane, se conformant ainsi à une attitude générale de prudence extrême qui semble avoir égaré plus d'un archéologue belge de la fin du XIXe siècle. Marcel Laurent réhabilita l'opinion d'Alfred Bequet, en enseignant que ces sculptures dataient au moins du règne de Charlemagne. Paul Clemen les croyait même légèrement plus anciennes. Dans un excellent article publié dans les *Annales de la Société Archéologique de Namur* (T. XLV, 1950, pp. 165-181) ; M. André DASNOY opine pour le VIIIe siècle. Comme il n'y a dans nos régions quasi aucun point de comparaison daté avec certitude, l'auteur devait renoncer aux méthodes habituelles de démonstration. A défaut d'arguments de style, il lui restait ceux tirés du choix des thèmes iconographiques et des ornements. De là, le titre modeste : *Symbolisme et décor des piliers de Hubinne.*

M. André Dasnoy mérite des félicitations pour avoir jeté de la lumière sur un problème très délicat et nous ne lui ferons aucun grief d'avoir écarté l'examen d'une question connexe. D'après le « Guide sommaire des Musées royaux d'Art et d'Histoire » il existerait à Bruxelles un troisième pilier provenant de Hubinne. Malheureusement le numéro d'inventaire n'a pu être retrouvé, et de là, il a été impossible de retrouver les documents établissant l'origine de cette pièce. Cependant il y a une tradition acceptée semble-t-il, par Marcel Laurent, qui ne se risquait jamais à lancer une opinion incontrôlée. Pour parvenir à une certitude complète, peut-être sera-t-il nécessaire d'inventorier et d'ouvrir aux membres de la conservation et éventuellement à des chercheurs autorisés, les archives des Musées du Cinquantenaire relatives à l'accroissement des collections. M.A. Dasnoy se console d'un doute, dont ni lui, ni le conservateur des sculptures ne sont responsables, en nous faisant remarquer que les piliers de Hubinne et celui de Bruxelles ne sont pas taillés dans la même pierre. A notre avis, cela augmente de beaucoup l'intérêt du problème. Actuellement nous en sommes à devoir chercher le cheminement de ces sculptures qui auraient été exécutées à la carrière, située, sans doute, dans l'actuel département français de la Meuse, mais si l'on a ouvré de la même façon du calcaire du Barrois et du grès famenien, il devient fort probable que l'on taillait les pierres sur le chantier de la chapelle, donc en Belgique. Souhaitons que M.A. Dasnoy puisse continuer dans ce sens ses investigations si bien entreprises et nous apporter la solution complète d'un problème très important.

— M. le Professeur J.J.M. Timmers a étudié quelques spécimens caractéristiques de la sculpture mosane du XIVe siècle. Ce sont, d'abord, le groupe de la Résurrection au Musée diocésain de Liège et celui du Couronnement de la Vierge à l'église Saint-Jacques de cette ville. L'étude traite ensuite plus longuement du portail de Bethléem à la collégiale de Huy. L'auteur croit à une influence des ivoiriers français. C'est beaucoup plus raisonnable que de vouloir y déceler celle des tailleurs d'albâtre de Grande-Bretagne. Au XIVe siècle le style cosmopolite règne partout, aussi peut-on faire à perte de vue des rapprochements avec des œuvres de tous les pays, comme on n'a pas manqué de le faire au sujet du portail de Huy. La comparaison avec les ivoires a cependant ceci d'intéressant que ces œuvres menues et facilement transportables ont largement contribué à diffuser le style cosmopolite du XIVe

siècle, mais il ne faudra jamais oublier que dans l'immense production attribuée à la France, il y a certainement beaucoup d'œuvres étrangères à ce pays. *(Veertiende eeuwse steensculptuur te Luik en te Hoei, De Maasgouw,* tome 64, fasc. 3-5, 1950, pp. 92-97).

— Après avoir exposé les différents avis sur ce beau morceau de sculpture, M. le Professeur JEAN GESSLER démontre que le crucifix de Reickheim, appartenant aux Musées des Beaux-Arts d'Anvers vient en réalité de Maaseyck *(Het Christusbeeld van Maaseik in 't Antwerps Museum, Het oude Land van Loon,* tome V, 1950, pp. 97-108).

— Dans notre pays, le clergé et les fidèles avaient une prédilection marquée pour les belles chaires de vérité. Ainsi la cathédrale Saint-Rombaut en posséda, successivement, au moins quatre. La première, exécutée en 1567 par Thomas Haesaerts, fut détruite en 1580, mais celle de Matthieu Leumes, d'après des dessins de Jan Verbeek, qui prit sa place en 1627-28, cessa de plaire et fut remplacée en 1775 par une œuvre de P. Valckx, laquelle fut à son tour exilée pour permettre, en 1811, l'achat de la chaire du couvent de Leliendael, due à Michel Van der Vort le jeune. M. LEYSENS nous explique toutes ces mutations, avec des textes à l'appui. Pour notre part, nous retiendrons surtout un fait intéressant. En 1775, P. Valckx aurait exécuté deux projets, l'un dans le style Louis XV (l'auteur emploie à tort le terme baroque) et l'autre dans le goût néo-classique. Les suffrages se portèrent sur le second qui fut exécuté. *(De Predikstoelen uit St. Romboutskerk te Mechelen, Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen,* tome 53, 1949, pp.74-88).

— Pour rédiger une notice sur les *Orfevreries mosanes* (des Musées royaux d'Art et d'Histoire, faut-il ajouter), le comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA s'est assuré l'utile collaboration de Mme DERVEAUX-VAN USSEL. Le service qu'ils ont rendu à l'archéologie en réunissant trente-deux excellentes photographies d'œuvres de haute qualité justifie la mention de cette coquette brochure. Cependant pour épargner une déception à nos lecteurs, voire un jugement erroné, nous devons leur signaler que le texte ne leur est pas destiné. Les auteurs ont largement sacrifié à la vulgarisation. Ils ont même pensé à des lecteurs si peu avertis qu'il faut les aider en numérotant les thèmes iconographiques, comme s'il y avait un risque qu'on les confonde. Dans ces conditions nous ne pouvons attendre des auteurs d'avoir apporté une contribution à la science archéologique, mais chaque fois qu'ils ont eu affaire à une pièce ayant fait l'objet d'une étude approfondie ils ont bien resumé la question et une bibliographie invite les débutants à approfondir le problème ou à recourir aux travaux de synthèse. Si l'on était enclin à émettre des critiques il serait injuste d'oublier que les auteurs ont tenté une expérience et tout essai mérite une attention sympathique. Le programme se mettra au point et si nous pouvions posséder quelques brochures analogues consacrées aux principales séries des Musées du parc du Cinquantenaire, nos collections nationales seraient mieux mises en valeur (Thône, Liège, in 8°, 16 pp., 32 pl.).

— Continuant dans *Archives, Bibliothèques et Musées de Belgique* (tome XXI, 1950, pp. 184-194) ses *Archives de l'art*, le chanoine PLACIDE LEFEVRE nous donne une série de textes relatifs aux brodeurs et aux tapissiers. Cette collection de textes rendra certainement de grands services aux archéologues.

JEAN SQUILBECK

Stèles Funéraires Tournaisiennes Gothiques

A la suite des événements de 1940, démolitions, fouilles et décapages ont révélé, à Tournai, la présence de très nombreux monuments funéraires complets ou en fragments, parmi lesquels il convient de signaler quelques stèles murales. Celles-ci en effet se distinguent soit par leur technique, soit par leurs circonstances d'exécution — qu'aident à reconstituer des pièces d'archives —, soit surtout par leur sujet et leur style, qui les font entrer dans la précieuse documentation comparative touchant l'Ecole de peinture tournaisienne du XV[e] siècle. Les rapports entre sculpteurs et peintres, que nous avions déjà esquissés ailleurs ([1]), s'en trouvent singulièrement confirmés. C'est pourquoi nous groupons ces pièces d'après leurs thèmes.

1. NATIVITÉ SCULPTÉE

Un sujet favori des artistes tournaisiens du XV[e] siècle semble avoir été la Nativité. En sculpture, on connaissait déjà une très belle réalisation de ce sujet : le monument du Sart-de-Gerles (avant 1456), autrefois en l'église Saint-Nicolas de Tournai, aujourd'hui au Musée archéologique de Gand (Abbaye Saint-Bavon) ([2]).

La destruction des boiseries de l'église Notre-Dame a fait apparaître dans cette église, contre le mur de la cathédrale, à quatre mètres du sol, un exemplaire sans doute moins fourni mais tout aussi artistique de la même série d'œuvres (fig. 1) ([3]).

Exécuté en pierre blanche, naturellement rosée, ce monument, de 1,03 m. de haut sur 1,08 m. de large, présente, devant un fond de courtine soutenue par deux anges et sous une simulation de voûte à clef reliant deux pans de mur percés de portes, une figure de la Vierge, à gauche, et une de saint Joseph, à droite, se faisant face, à genoux. Entre ces deux figures, devant une crèche vers laquelle se penche la tête d'un animal dont on voit également les pieds à sabots, tandis qu'un autre animal a été arasé, est couché l'Enfant Jésus, sur le sol.

([1]) Paul Rolland. *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*; Bruxelles, 1932, p. 51 ss.
([2]) Cf. Paul Rolland. *Op. cit.*, p. 72 et pl. VIII, fig. 15.
([3]) Cette stèle a été déposée provisoirement à l'Académie des Beaux-Arts.

Derrière saint Joseph se tient, également agenouillé, un personnage représentant sans doute le donateur ou la donatrice, que domine de toute sa stature une figure aux cheveux longs et ondulés. Deux autres personnages, l'un debout, l'autre agenouillé, devaient faire pendant aux deux derniers, derrière la Vierge, de l'autre côté de la stèle. Mais ils ont été râclés, sans doute après détérioration, à une époque déjà lointaine, car de la polychromie recouvrait leur arasement, par ailleurs assez soigneusement exécuté.

C'est sans doute à cette première détérioration — qu'il convient de faire



Fig. 1. — Tournai, Eglise Notre Dame. — Nativité.

coïncider avec le saccagement des églises de Tournai par les Calvinistes les 23 et 24 août 1566 — qu'est également due la suppression des têtes des autres personnages et la disparition de l'Enfant Jésus primitif.

La restauration qui suivit quasi immédiatement cet événement amena le remplacement en plâtre de quelques-unes des parties manquantes. Mais de ces réfections il ne reste que l'Enfant Jésus actuel. Tout en ayant peut-être été moulé sur des fragments de l'original, cette petite figure n'en présente pas moins quelques caractères de la Renaissance. C'est d'ailleurs en écriture capitale de la Renaissance que l'épitaphe fut refaite à ce moment sous la scène et qu'elle consigna la restauration, ainsi que permettent de le croire les rares vestiges qui en subsistaient lors de la découverte: «REPARAVIT AVXITQUE...»



Fig. 2. — Tournai, Eglise Notre Dame. — Nativité (fond polychromé).

Toute la stèle était bordée d'un encadrement formé d'une grosse moulure en pierre de Tournai — donc en matériau différent — et portant cinq rosettes dans la gorge de sa partie inférieure, seule conservée.

Lors de sa mise au jour, la stèle présentait encore de très nombreuses traces de polychromie, notamment sur la courtine du fond, décorée rouge et or en brocart losangé et à l'intérieur du manteau de saint Joseph, peint en vert, l'extérieur de tous les vêtements ayant été revêtu d'or (fig. 2). Cette polychromie a quasi entièrement disparu à la suite de son retour à l'air.

Par suite de la dégradation de la partie supérieure, formant large bandeau, où ces éléments devaient se trouver, on ignore le nom du donateur de la stèle et la date d'exécution de celle-ci. Cette date semble toutefois devoir être placée vers le deuxième quart du XV[e] siècle.

On ne peut faire sans attirer l'attention sur l'art consommé du sculpteur, aussi bien en ce qui concerne la netteté du détail (lattis de la crèche) que la souplesse des vêtements aux lourds plis, qui habillent la Vierge et encore davantage saint Joseph. A ce propos la stèle de Notre-Dame, déjà comparée à celle du Musée de Gand, plus « perspective » à d'autres égards, se rapproche étonnamment du drapé d'une Vierge assise figurant sur la stèle funéraire de Jean du Gardin (14..), conservée avant 1940 à l'Ecole Saint-Luc de Tournai. Le décor architectural, avec portes latérales et voûte à nervures, rappelle d'autre part celui d'une autre stèle du XV[e] siècle, en la même Ecole Saint-Luc (1).

Mais, par dessus tout, on ne peut s'abstenir de penser immédiatement aux représentations de la Nativité réalisées par les peintres d'origine tournaisienne de la première moitié du XV[e] siècle, c'est-à-dire à celle du Musée de Dijon, attribuée au Maître de Flémalle, à celle de la collection Pierpont-Morgan à New York, exécutée par Jacques Daret en 1434, et à celle du Musée de Berlin, exécutée par Roger de la Pasture vers 1444 (2).

*

* *

Peut-être pourrait-on classer dans la même catégorie que la stèle de Notre-Dame, une autre stèle en pierre blanche de grandes dimensions (hauteur : 1,70 ; largeur actuelle 1 m.) dont il ne reste malheureusement

---

(1) *Ibid.* pl. VII, fig. 13 et pl. XI, fig. 22.
(2) *Ibid.*, p. 72-73 et pl. VIII et IX (fig. 16, 17 et 18).



que des fragments quasi informes et qui a été découverte en l'église Saint-Brice, derrière l'autel de la deuxième chapelle de gauche (ancien croisillon nord) (fig.3). Son encadrement, méplat et coloré en rouge, est surmonté d'un arc surbaissé sommé d'un blason peint, tandis que sa partie inférieure (haute à elle seule de 0,32 m.) comportait l'épitaphe dont il ne reste plus que les vestiges suivants : « QVI SVI... DE SE... ICY EN... »

A l'intérieur, vers la gauche, subsiste un fragment vertical d'environ 0,40 m. de large où l'on peut voir un personnage devant un animal et un bouquet d'arbres stylisés. Apparemment a-t-on affaire à des vestiges d'une Nativité. Les montants sont percés des trous qu'ont laissés les gonds des volets peints.

Fig. 3.
Tournai, Eglise S. Brice.
Fragment de stèle

2. CHRIST DE SAINT GRÉGOIRE

Comme il a été dit ailleurs ([1]), l'église Notre-Dame, chapelle paroissiale de la cathédrale, a connu diverses vicissitudes relatives surtout au niveau de son sol intérieur. La dernière de ces transformations consista à obturer l'aile méridionale du cloître capitulaire qui passait sous cette chapelle et, somme toute, d'un socle vide, à faire à cette dernière un socle plein. Cette obturation, qui se produisit entre 1669 en 1672, fut réalisée au moyen de terres prises aux environs et dans lesquelles furent jetés pêle-mêle des débris de monuments funéraires trouvés sur place, c'est-à-dire au sud de l'ancien préau capitulaire. Ce préau, en effet, servait de temps immémorial à la sépulture des chanoines ainsi qu'à celle de quelques laïcs privilégiés, les châtelains par exemple ; des pierres tombales ou des stèles murales y rappelaient, dans les galeries adjacentes, la mémoire des disparus. De ces monuments funéraires, certains ont été sauvés lors des démolitions successives des galeries, pour être conservés soit à la cathédrale ([2]), soit au petit musée de l'Ecole Saint-Luc — où ils ont péri en 1940 ([3]) ; d'autres ont été détruits très tôt, tout en laissant cependant quelques traces dans la documentation écrite ([4]) ; d'autres enfin avaient complètement disparu.

De ces derniers un certain nombre de fragments ont été retrouvé lors des fouilles exécutées en 1941-1942 sous la chapelle paroissiale. La plupart de ces vestiges sont de dimensions fort réduites et il est impossible d'en tirer quoi que ce soit. Par contre, de grands morceaux remis au jour à des endroits fort curieusement éloignés l'un de l'autre, ont pu être rapprochés et ont permis de reconstituer une stèle funéraire en pierre blanche, de 0,90 m. de haut sur 0,96 m. de large, peu ordinaire à la fois par son sujet et par son style (fig. 4) ([5]).

Le sujet n'est autre, dans sa partie essentielle, qu'un « Bon Dieu de pitié », autrement dit un « Christ de saint Grégoire ». Emile Mâle a supérieurement

---

([1]) PAUL ROLLAND. *Cathédrale de Tournai. — La chapelle paroissiale et le cloître.* Recueil de Travaux du Centre de Recherches archéologiques. T. V. Anvers, De Sikkel, 1944.

([2]) Par exemple la stèle de Tasse Saveris (†1426) et probablement celles de Liévin Bleckre (1425-1430), de Jean de Wastine (†1433) et de Jean Lamelin (†1470).

([3]) Cf. E. J. SOIL. *Tournai archéologique en* 1895 et PAUL ROLLAND, *loc. cit.*

([4]) Voir par exemple les dispositions testamentaires citées par A. DE LA GRANGE dans Ann. Soc. Hist. Tournai, II (1897) et IV (1899), passim. On trouvait dans le cloître notamment des monuments rappelant le souvenir des familles de Montflorit, Sartielle et Mussy.

([5]) Cette stèle a été déposée provisoirement à l'Académie des Beaux-Arts.

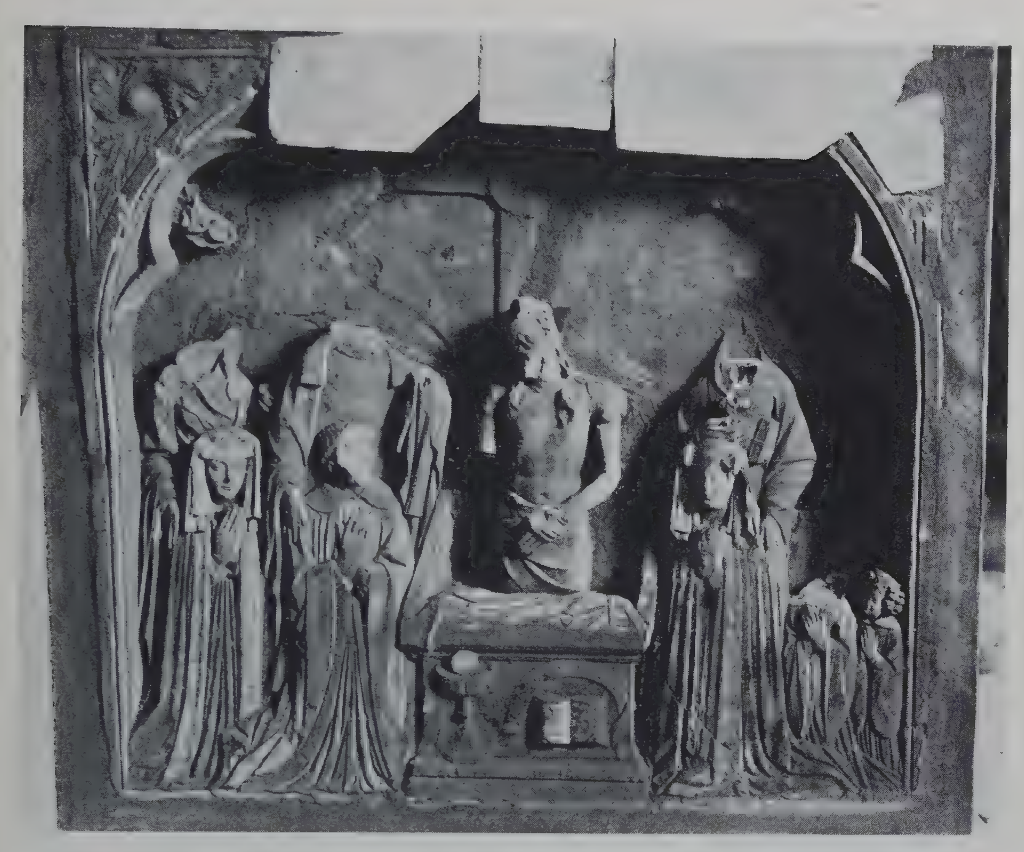


Fig. 4. — Tournai, Eglise Notre Dame. — Stèle funéraire en pierre blanche.

décrit l'origine et l'évolution de ce type de Christ, que la légende rapporte à une vision qu'aurait eue saint Grégoire le Grand en célébrant la messe. Jésus lui serait apparu sur l'autel, sortant de son tombeau et synthétisant en quelque sorte sa Passion par la croix, les mains croisées et percées, la plaie au côté etc. (1). C'est là la façon la plus ancienne de traiter ce motif iconographique et, bien qu'elle s'inspire d'une peinture qui reposait à Rome dans l'église Sainte-Croix, elle se présente, en Italie, au XIVe siècle, surtout dans la sculpture et de préférence dans la sculpture funéraire. La raison du choix de cette dernière résidait dans l'importance considérable d'indul-

(1) Emile Male. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1922, p. 98 ss.

gences attachées aux prières prononcées devant pareille représentation. « On voulait sans doute, suppose Emile Mâle, en priant devant le tombeau du défunt, obtenir pour son âme les indulgences promises au nom de saint Grégoire ».

Par la suite, en passant à d'autres pays et à d'autres techniques, le sujet se déforma en s'amplifiant. Le Christ s'entoura d'anges appitoyés voire même, comme nous l'apprend le primitif tournaisien auquel on donne le nom provisoire de « Maître de Flémalle », il vit venir à son secours Dieu le Père en personne, le soutenant sous les aisselles à la place des anges auxquels les Grandes Heures du duc de Berry attribuaient déjà cette fonction. Ce sommet de l'évolution du type prête aux panneaux flémalliens de l'Institut Staedel de Francfort et du Musée des Beaux-Arts de Louvain une souveraine grandeur (1).

D'autre fois encore ce n'est pas seulement l'objet même de la vision que l'on représente, c'est toute la scène de l'apparition, visionnaire compris ; on a alors exactement affaire à la « Messe de saint Grégoire ». Les peintres tournaisiens du XV[e] siècle se sont aussi emparés de ce thème et il en est résulté notamment un autre tableau du même Maître de Flémalle, connu par une copie (2), ainsi qu'une œuvre de l'école de Roger (collection Quinet à Mons) (3).

Il n'est pas sans intérêt de constater que, tandis que les peintres locaux développaient ainsi le sujet de diverses façons — ce qui prouve au moins qu'il avait leur faveur — les sculpteurs lui conservaient sa forme primitive, strictement liée d'ailleurs à la destination funéraire qu'on leur avait réservée à l'origine en Italie. L'autel se confond ici avec le tombeau même et n'est évoqué que par le calice, l'hostie et le missel figurés idéologiquement sur la face antérieure de ce tombeau. A l'intérieur de celui-ci, sur le rebord duquel a été rejeté le linceul, surgit le Christ, tête inclinée à droite, mains croisées, portant les traces des clous, devant la croix. C'est la forme la plus pure du sujet.

---

(1) Reprod. dans FRIEDLANDER. *Die altniederländische Malerei* II, (Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle), Berlin, 1924, pl. LIV et LXI.

(2) Cf. *Ibid.* pl. LXII.

(3) Cette œuvre a figuré à l'Exposition archéologique de Mons en 1885 (catal. n° 418) et à l'Exposition rétrospective de Charleroi en 1911. Reprod. dans *Les Arts*, Paris, février 1912, p. 27. — On trouve dans l'Inventaire de Marguerite d'Autriche « ung petit tableau d'ung crucifix de saint Grégoire, faict de la main de Rogier ». Voir, à ce propos, DE LA GRANGE et CLOQUET, *Etudes sur l'Art à Tournai*, 1889, II, p.116,n°1.

Toutefois, celui-ci ne constitue qu'un élément, soit-il essentiel, de la décoration de la stèle, plus large que haute et dont le cadre forme un arc en anse de panier redenté. De part et d'autre, on retrouve les figurants traditionnels. Ils consistent ici, d'une part, en un couple agenouillé, présenté par deux saints patrons et, d'autre part, en une femme suivie de deux enfants, tous également à genoux et recommandés aussi par un protecteur. Malheureusement on ne peut identifier ces « introducteurs » célestes et la stèle a perdu tous les éléments épigraphiques ou héraldiques qui permettraient de mettre un nom sur ses donateurs. Comme le style, tout insolite qu'il soit à Tournai par son « tuyautage » des costumes, un peu à la façon des figures des Panathénées, n'autorise à situer qu'assez vaguement cette œuvre dans la première moitié du XV[e] siècle ([1]), on est privé de toute précision chronologique permettant d'intercaler le sujet dans les représentations de l'espèce en général et dans les arts tournaisiens en particulier. Sa présence sur cette stèle n'en constitue pas moins un document iconographique nouveau, précieux à ces deux points de vue.

3. SAINT MICHEL ET SAINT FRANÇOIS

Tandis qu'on découvrait des peintures murales du XII[e] siècle dans la salle qui surmonte le narthex de la porte Mantille ([2]), on retirait de cette salle, qui servait alors de remise, de nombreux fragments de sculpture sur bois et sur pierre. Parmi ces dernières il en est dont l'intérêt est réel. Il s'agit de deux pièces en pierre blanche à peu près égales en dimensions (hauteur: 0,90 et 0,83 m.; largeur à la base: 0,48 m. et 0,34 m.; au sommet 0,37 m. et 0,34 m.; épaisseur à la base: 0,40 m.) (fig. 5 et 6). Ces pièces ont fait partie d'un très grand monument funéraire polychromé dont la section centrale a disparu, ainsi que le couronnement et l'épitaphe, sans doute au moment du saccagement de la cathédrale par les calvinistes, les 23 et 24 août 1566. C'est en tout cas à un acte de vandalisme de l'espèce que sont dues les sérieuses détériorations des fragments subsistants, comme en témoigne surtout la rage qui s'est abattue sur les têtes des personnages. Ceux-ci, adossés de chaque côté à un fond d'arcatures tribolées encadrées de colonnettes peintes en rouge,

---

([1]) Les écoinçons des arcs meublés de tourbillons de feuillage se rencontrent déjà à la fin du XIV[e] siècle mais ce détail seul ne suffit pas pour faire remonter notre stèle à cette époque.

([2]) Cf. Paul Rolland. *Peintures murales du XII[e] siècle à la cathédrale de Tournai*, Recueil de Travaux du Centre de recherches archéologiques, V, Anvers, De Sikkel, 1944.



Fig. 5. — Tournai, Cathédrale. - Saint Michel et un donateur.



Fig. 6. - Tournai, Cathédrale. - Saint François et un donateur.

portant des chapiteaux feuillagés et dorés, figurent deux donateurs, dont il ne reste malheureusement que le bas de l'effigie, présentés à une entité ou une personne céleste aujourd'hui disparue (la Sainte Trinité ou la Sainte Vierge) ([1]), d'un côté par un ange et de l'autre par un moine franciscain.

Comme les protecteurs particuliers sont d'habitude des saints patrons bien déterminés, en rapports étroits, soit avec le nom de baptême, soit avec la dévotion personnelle des défunts, il est permis de les identifier, d'une part avec saint Michel qui, beaucoup plus que ses collègues Gabriel et Raphaël et à l'exclusion des autres anges, prêtait son nom aux fidèles et était précisément l'objet d'un culte très suivi à la cathédrale de Tournai ([2]), et, d'autre part, saint François d'Assise auquel les Tournaisiens témoignaient une dévotion telle que, s'ils n'obtenaient pas toujours de reposer dans un couvent de son ordre, au moins désiraient-ils dormir dans sa bure leur dernier sommeil ([3]). Ce rôle de saint Michel comme introducteur des trépassés n'est d'ailleurs pas unique dans la sculpture funéraire tournaisienne. On le note encore sur la stèle funéraire de Hue de Walois (†1414), conservée aujourd'hui au Musée d'Arras ([4]). Quant à saint François, il figurait aussi comme patron sur la stèle de Jeanne Becquette et à titre individuel sur celle de Jean de Coulongne (†1403), Gille Ridoule (†1414), autrefois chez les Frères-Mineurs, aujourd'hui à la cathédrale de Tournai ([5]).

En dépit des dégradations qu'ils ont subies, ces deux fragments de monument funèbre sont remarquables et leur style fait immédiatement penser à celui des Primitifs tournaisiens, surtout à celui du Maître de Flémalle et de Roger de la Pasture (Van der Weyden). En plus des plis lourds et cassés des chutes de robes, communs aux deux défunts et à l'ange, l'attitude et le détail du vêtement de ce dernier sont très évocateurs. La longue robe, serrée à la taille, traversée par une étole diaconale et recouverte d'un manteau que retient sur la poitrine un fermoir carré posé sur angle, le rapproche notamment

---

([1]) Au sujet des motifs centraux de l'espèce voir PAUL ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Bruxelles, 1932, p. 64.

([2]) De la fin du XIIe siècle à la fin du XVIIIe la tribune du fond de la nef, où sont aujourd'hui installées les grandes orgues, s'identifia avec une chapelle Saint-Michel.

([3]) A. DE LA GRANGE. *Choix de testaments tournaisiens antérieurs au XVIe siècle.* Ann. Soc. Hist. Tournai, II, 1897, passim.

([4]) SOIL DE MORIAME. *Les Anciennes Industries d'Art tournaisiennes à l'Exposition de* 1911, Tournai, 1912, p. 75 et pl. XXXIX. Cf. aussi PAUL ROLLAND, *op. cit.*, p. 82.

([5]) La stèle de Jeanne Becquette (†1400) érigée chez les Frères Mineurs, est connue par le « Livre des Morts » de ce couvent, conservé avant 1940 à la Bibliothèque communale de Tournai (p. 17). Pour celle de Jean de Coulongne, provenant du même monastère et conservée à la cathédrale, cf. PAUL ROLLAND, *op. cit.*, p. 85 et fig. 39.

des anges de l'*Annonciation* de Mérode, de l'*Annonciation (Adoration des Mages)* de Munich, de l'*Annonciation* d'Anvers, du *Jugement dernier* de Beaune, du *Songe du pape Serge* (New York).

On ignore malheureusement le nom du sculpteur et celui du mécène avisé qui lui passa commande. Toutefois, on peut encore lire, gravées sur la tranche supérieure du fragment comprenant saint François, à la façon des marques de tâcherons, les lettres suivantes : WILLENSANZ. Peut-être aideront-elles un jour à retrouver les éléments d'identification utiles. Il est regrettable que le millésime, qui paraît annoncé par cette inscription, se trouve interrompu. Bien plus que des noms, une date aurait été précieuse pour intercaler la production que nous examinons dans la série des œuvres de style rogérien.

4. NOTRE-DAME DE MISÉRICORDE

En l'église Saint-Quentin, contre le chevet du croisillon droit, sous la première fenêtre, a été découverte une stèle funéraire sculptée du XVe siècle, haute de 0,90 m. et large de 1,10 m. [1] (fig. 7). Elle était doublement cachée par les lambris des confessionnaux et une couche de plâtras pour l'application régulière de laquelle on avait même obturé de tuileaux les creux assez prononcés qu'elle présente. Déjà dégradée avant sa mise au rancart, au moins en ce qui concerne les têtes de ses trois personnages principaux, cette stèle, exécutée en pierre de Tournai et en demi-bosse, s'est délitée assez fortement au cours de l'incendie de mai 1940, qui consuma complètement les boiseries qui la dissimulaient. Cet accident affecta surtout des têtes d'enfants qui s'exfolièrent lors du dégagement du plâtras. Malgré cette détérioration cependant le monument présente un intérêt assez vif du chef de son sujet et des circonstances qui entourèrent son exécution.

La scène se groupe autour d'un personnage central énigmatique à première vue. Debout, imberbe, il est vêtu d'une longue robe serrée à la taille, à laquelle s'ajoute un ample manteau dont les pans s'ouvrent largement, en un signe de protection, au-dessus d'un certain nombre de petites figures que l'on prendrait pour des enfants. Ce personnage porte une haute couronne sur des cheveux ondulés retombant avec une certaine ampleur.

---

(1) Pour des raisons d'ordre pratique, cette stèle a été légèrement déplacée au cours de la restauration de l'édifice et posée contre le mur de retour du transept vers la nef.



Fig. 7. — Tournai, Eglise Saint Quentin. — Notre Dame de Miséricorde.

En réalité il s'agit d'une représentation de « Notre-Dame de Consolation», dite encore « Notre-Dame de Miséricorde », dont le culte se répandit au cours du XVe siècle et qui couvre de son geste maternel des fidèles privilégiés ([1]).

De part et d'autre se tiennent, également debout, deux autres protecteurs. A gauche, c'est saint Jacques, barbu et reconnaissable à son bourdon de pèlerin; à gauche c'est saint Jean l'Evangéliste, imberbe, portant son calice traditionnel.

([1]) Cf. Emile Male. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France,* Paris, 1922, p. 199 ss. (fig).

On notera immédiatement que le premier était spécialement honoré à Saint-Quentin même, précisément dans le même croisillon droit, où de naïves peintures murales représentant les miracles du pèlerinage à Compostelle (le miracle du « Pendu dependu » notamment) ont également été découvertes après l'incendie de 1940 ([1]). Quant au second, il figure sur l'image de la Vierge au manteau (Chantilly) qu'Emile Mâle donne comme exemple du sujet et il semble occuper d'habitude pareille place.

Tout aussi normale est la présence, à genoux, devant chacun de ces protecteurs latéraux, du donateur et de sa femme. Derrière eux s'étend une multitude de petites figures qu'on ne peut prendre, vu leur nombre, pour leurs enfants. C'est apparemment le reste de la communauté des fidèles attendant, comme le couple défunt, de passer sous le manteau de la Vierge et de jouir ainsi de sa protection particulière.

La stèle présente de nombreuses traces de polychromie. Le fond en est encore complètement occupé par une teinte azur parsemée de fleurs de lys d'or. De la couleur vermillon ou orange, aux rinceaux noirs, formant brocart, garnit aussi les plis des vêtements des trois grands personnages, tandis que la plupart des petits sujets portent des fragments de coloration bleue ou verte.

Le cadre de la scène ainsi représentée est orné, sur le plat, de poissons gravés, de diverses espèces bien reconnaissables. En bas, il s'élargit pour laisser place à l'épitaphe, elle-même comprise entre deux autres poissons et expliquant le sujet de cette curieuse ornementation.

Voici cette épitaphe : « Chi gist Jehan de Bury en son temps poissonnier de mer et confrère de ceste cappielle dou saint vou de Luques, quy trespassa l'an M CCCC et XXXVI le jour de may et ausy demoiselle Jehenne Sauvage sa feme quy trespassa l'an MCCCCXXXIIII le XXI jour d'avril. Lesquels conjoins ont ordonné a tous jours de leurs biens I messe qui se dira cescun merquedy en le dite capielle tantost après le cloque du matin. Pries pour le salut des ames de eulx et de leurs amis carnes ([2]) et pour les trespassés ».

La personnalité du donateur n'est pas totalement inconnue. Son testament, malheureusement brûlé avec les archives communales, mais dont on avait, par bonheur, pris quelques extraits, nous apprend que Jean de Bury, bourgeois,

---

([1]) Ces peintures, dont il ne restait que peu de choses, ont dû être sacrifiées au cours de la restauration. C'est à leur emplacement qu'a été transférée la stèle dont nous parlons. Sur leur sujet on consultera avec fruit l'article du R.P. de Gaiffier s.j., *Un thème iconographique : le pendu miraculeusement sauvé.* (Rev. belge d'Archéol. et d'Hist. de l'Art. XIII, Anvers 1943, p. 134 ss.).

([2]) Amis charnels, c'est-à-dire les parents.

veuf de Jeanne le Sauvage, testa le 27 avril 1436 et que son testament fut « empris », c'est-à-dire officiellement entériné après décès, le 3 mai de la même année (1).

Une de ses dispositions prévoit, à l'intention du défunt, sa « sépulture en l'église Dieu et Mon Seigneur S. Quentin, au plus près du lieu où ma dicte feue femme est enterrée, èt au desoubz de la lame qui, pour l'enterrement de moy et d'icelle, y fait ensegnement ». Cette « lame » constituait la dalle funéraire posée à même le sol ; elle a été retrouvée et existe encore en place, on y lit clairement la date du décès de l'épouse : « l'an mil IIII^{c} et XXXIIII le XXI i(our) d'avril ». Quant à la stèle murale qui nous intéresse, le « tabliel », elle est nettement visée dans le compte de la mortuaire, dressé en 1439 et heureusement publié pour la partie qui nous concerne bien avant que l'incendie de 1940 le détruisît aussi (2). On y lisait ce qui suit : « A Allard du Moret, graveur de lammes, pour son sallaire d'avoir levé le lame du deffunct pour faire la fosse où le deffunct fut mis en terre, et en apriès le rasise comme elle estoit par-devant ; et aussy gravé en ladicte lame et ens ou tabelet de pierre faisant mémoire dudit deffunct et de sa femme, estant en ung mur devant ladicte lame, le jour et l'an que ledit deffunct trespassa ; est assavoir : pour lever et rassir ladicte lame, et repaver autour: XX s., et pour graver et taillier ledit trespas en ladicte lame : xij gros, et aussy audit tabliel, aultrez xij gros : sont xxxiiij s.
A Maistre Rogier, le pointre, pour sa déserte d'avoir doret d'or mat les lettres nouvelles faictes audit tabliel de la datte du trespas dudit deffunct: vij s.».

Aucun doute n'est possible sur l'identité du « tabliel » auquel le compte fait allusion. C'est si bien celui qui vient d'être retrouvé à Saint-Quentin que ce dernier porte des indices de taille postérieure, à l'endroit de la date du décès de Jean de Bury (élargissement des mots par suite de la disposition de trop d'espace et polissage moins soigné du fond).

Comme des anomalies analogues se présentent à propos de la date du décès de Jeanne le Sauvage (resserrement des lettres et fond martelé) il en résulte que ce tableau sculpté fut exécuté avant le décès de l'épouse (21 avril 1434). Après le décès de l'époux, c'est-à-dire après le 1er mai 1436, les lettres

(1) A. de la Grange. *Choix de testaments tournaisiens antérieurs au XVIe siècle.* (Ann. Soc. Hist. Tournai, II, 1897, p. 221, n° 778).

(2) Voir A. Pinchart. *Quelques artistes et artisans tournaisiens des XIVe, XVe et XVIe siècles.* (Bullet. Acad. Roy. Belg. 51e an. 3e sér. T. IV, 1882, p. 611). Pinchart date ce document de 1436. A. Hocquet dans *Table alphabétique des testaments et des actes de tutelle et d'exécution testamentaire, XVe s.* (Annal. Soc. Hist. Tournai, 1906, p. 143) donne la date de 1439.

marquant cette dernière date furent ajoutées par Allard du Moret et dorées par « Maistre Rogier le pointre » (entre 1436 et 1439).

Contrairement à ce que l'on croirait au premier abord, Rogier le peintre ne peut s'identifier avec Roger de la Pasture, celui-ci étant devenu le peintre de la Ville de Bruxelles avant le 2 mai 1436 [1], lendemain même du décès de Jehan de Bury.

Par contre, la personnalité du sculpteur qui exécuta l'œuvre se confond sans doute avec celle d'Allard du Moret, qui fut chargé des menus travaux de retouche à la dalle et à la stèle. Allard du Moret est rencontré ailleurs comme sculpteur [2] et il semble tout naturel que pour compléter l'inscription on se soit adressé à l'auteur de la pièce plutôt qu'à un étranger.

Quant à la chapelle, au culte de laquelle l'épitaphe fait allusion, c'était celle d'une confrérie dont l'existence a déjà été repérée en l'église Saint-Quentin et qui se trouvait en relations étroites avec le métier des poissonniers, dont Jean de Bury faisait partie.

Il s'agit de la confrérie de la Sainte Face ou Christ habillé bien connu de Lucques (Italie), honoré à Saint-Quentin de Tournai sous le vocable de Saint-Viaire (c'est-à-dire du Saint-Visage) mais dont on ignorait jusqu'ici l'appellation concomitante de « Saint Vou » (Voult=*vultus)*, provenant de la dénomination italienne *Santo Volto* .

La confrérie du Saint-Voult ou du Saint-Viaire possédait un autel [3], avec retable à volets peints en cours d'exécution de 1452 à 1455, ainsi que des reliques enchâssées et diverses orfèvreries dont on suit la trace jusqu'au XVIIIe siècle. Parmi celles-ci figurait la plaque d'argent repoussé servant d'insigne au doyen de la corporation des poissonniers et dont le descendant

---

(1) Cf. PAUL ROLLAND. *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Bruxelles, 1932, p. 8.

(2) En 1427 Allard du Moret exécute pour l'église des Frères Mineurs, la dalle de Catherine de Waudripont (compte d'exéc. testam.). En 1444 il livre à l'église S. Brice la lame de Jehan et de Nicolas au Touppet, ornée des effigies des deux défunts. (DE LA GRANGE et CLOQUET, *Etudes sur l'Art à Tournai*, T. I, p. 141 et 235 et SOIL DE MORIAME, *L'Eglise St. Brice à Tournay*, 1909, p. 444). En 1457 le même artisan, qualifié de marbrier, fournit deux dalles tumulaires, incrustées de laiton et armoriées, pour la cathédrale de Cambrai: celle du chanoine Toussaint le Mercier et celle de l'archidiacre Paul Bege (J. HOUDOY. *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai.* Paris, 1880, p. 261. Allard du Moret paraît être également l'auteur de la stèle funéraire d'Antoine Watiers (†1425) et de ses deux femmes (†1418 et 1420), conservée avant 1940 à l'Ecole S. Luc, à Tournai ; il est question de lui dans le compte d'exécution testamentaire du dit Watiers. Cf. SOIL DE MORIAME. *Les anciennes industries d'Art Tournaisiennes*, Tournai, 1912, p. 81, n° 21. Reprod. part. PAUL ROLLAND, *op. cit.*, pl. XXI, fig. 41 et 42.

(3) L'« austel du S. Viaire en ladite église (S. Quentin) » est déjà signalé dans le testament de Jacques de Breselaire daté du 7 juin 1426. A. DE LA GRANGE, *op. cit.*, p. 200, n° 691.

du dernier titulaire fit don au Musée archéologique de Tournai où cette orfèvrerie disparut au cours de l'incendie de mai 1940 ([1]). Par une revanche du sort c'est aux événements qui détruisirent cette pièce, la plus récente de la documentation concernant la confrérie, qu'est due la révélation d'une autre pièce, la plus ancienne, à savoir la stèle de Jean de Bury !

Assez curieusement, ces deux monuments archéologiques établissent un lien entre la confrérie du Saint-Viaire et la corporation des poissonniers. C'est qu'effectivement cette dernière corporation s'identifiait jusqu'à un certain point avec la confrérie de la Sainte-Face, dont elle occupa la chapelle jusqu'en 1727. La raison de cette quasi identité résidait-elle dans le fait que c'étaient les poissonniers de mer, comme Jean de Bury, qui avaient amené de Bruges, où elle avait été apportée à son tour par les marchands de Lucques, la dévotion à l'image de Nicodème ? C'est extrêmement probable, bien que l'on constate l'existence de la dévotion à « saint Voir », mais en l'église Saint-Nicaise, à Tournai, dès 1381 ([2]), c'est-à-dire avant que les Lucquois se fussent réellement établis en comptoir à Bruges en 1389. Ceux-ci n'auraient fait que développer le culte et l'auraient amené à se localiser dans la corporation des poissonniers de mer. Dès 1400 en tout cas, le sujet était suffisamment répandu à Tournai pour qu'on en usât dans la peinture ; un testament du 1er décembre de cette année fait allusion à « un tavlet mobile où est le Dieu de Lukes » ([3]).

On s'étonnera un peu de voir qu'en dépit de pareille dévotion, expressément consignée dans l'épitaphe et bien que le «Dieu de Lucques» ait effectivement été reproduit sur des stèles tournaisiennes aujourd'hui disparues ([4]),

---

([1]) Sur la confrérie du Saint-Viaire à S. Quentin Cf. F. Desmons, *La confrérie tournaisienne du rachat des captifs*, (Revue tournaisienne, 1911, p. 38-39) et ID. *Le Saint-Viaire des Poissonniers*. (ibid. p. 101-104). C'est au passage à travers des intermédiaires que l'on doit les déformations assez bizarres de l'objet du culte ; la confrérie *du* saint « Viaire » se montre le plus souvent à Tournai sous la forme de « confrérie *de* saint Viaire » ou de saint Yvaire. L. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, Guides belges, p. 312, nº 2., pour devenir bientôt celle de « Monsieur saint Viacre », voire de « saint Fiacre ». Une transformation analogue se produit en France où le « saint Voult de Lucques » se métamorphose en « saint Vaudelu ».

([2]) Testament de Jehan Medin : « que mes cors gise et soit entiérés en celi eglise S. Nicaise devant S. Voir ». 17 novembre 1381. A. de la Grange, *loc. cit.*, p. 101, nº 296.

([3]) Testament d'Amaury Taquelin. 1er décembre 1400. A. de la Grange, *loc. cit.*, p. 136, nº 445.

([4]) Testament de Jehan Mondet : « pour mon corps enterrer et sépulturer, je eslis lieu au cloistre de l'église Nostre-Dame, au devant du tableau du Dieu de Lucques ». 20 mars 1511. A. de la Grange. *Extraits de testaments tournaisiens*. Ann. Soc. Hist. Tournai, IV, 1899, p. 32, nº 34.

c'est à un autre motif iconographique que le sculpteur a eu recours pour orner la stèle funéraire.

Il ne peut être question, en effet, de penser ici au Christ de Lucques, fût-il déformé en cette étrange sainte barbue crucifiée, que le Moyen Age a connue jusque dans la région tournaisienne sous le nom de sainte Wilgeforte *(Virgo fortis)* (1). Tous les détails physiques et religieux du personnage central s'y opposent (2).

5. RÉSURRECTION

Stèle Funéraire de Jean Cambry (1506-1507)

Au chevet du croisillon gauche de l'église Saint-Quentin, sous la première fenêtre, l'enlèvement des boiseries a fait apparaître une lame de calcaire blanc, de 0,63 m. de hauteur sur 1,24 m. de largeur, gravée de 25 lignes de caractères gothiques, très réguliers, autrefois dorés (fig. 8).

Voici la transcription de son texte.

« Honorable homme Jehan Cambry bourgois de Tournay et demoiselle Jehenne Fornier sa femme gisant devant l'ymage de la vierge Marie en ceste église Saint-Quintin et au devant de ceste représentation ont en leur vivant conjoinctement ensemble donné à la dicte église à tousiours héritablement onze libvres à prendre annuellement sur certains héritages seans tant en ceste ville de Tournay comme en l'eschevynage de Marquain et de Honnevain à la charge que la dicte église sera tenue à tousiours faire chanter devant la dicte ymaige le vendredy de cescune sepmaine ungne messe de l'office Nostre Dame de pité à la charge aussy de deux fois l'an c'est à savoir aux Pasques et Dedicasse faire escurer le Chandeler estant devant la dicte ymaige que jadis donnèrent Guillaume Cambry le père et le dict Jehan Cambry son fils. Ont oussy les dicts conjoincts donné à la dicte église noef cens et une vergue de terre à disme Dieu gisant au dict Marquain. Item encore ung bonnier et XXXI vergue de terre aussy à disme Dieu gisant ou dict Marquain et six hoteaulx de bled fourment a XII den parisis du milleur

(1) On voit encore une sainte de ce nom à Estaimpuis. Sur ce motif iconographique cf. J. Gessler. *La Vierge barbue : La légende de sainte Wilgeforte* ou *Ontcommer*, Bruxelles, 1938.

(2) N.D. de Miséricorde figurera encore en 1682 sur le monument funéraire de la famille Bernard, à la cathédrale. A. de la Grange, *loc. cit.*, p. 167, nº 481. Nous remercions ici bien sincèrement Monsieur le Chanoine Van Haudenard, doyen de Notre-Dame et curé de Saint-Quentin, des notes qu'il a bien voulu nous communiquer concernant la confrérie du saint Viaire.



Fig. 8. — Tournai, Eglise Saint Quentin. — Epitaphe de Jean Cambry.

de rente héritable et constitue sur dix wit cens de terre gisant oudict Marquain à la charge de estre fais et célébrés par la dicte église quatre fois chescun an a tousiours tels que vigiles à trois lichous petites commendasses et messe chantée a diacre et soubs diacre et che tant pour le salut des âmes des dits conjoincts comme de leur père et mère et de tous les trépassés et payer les sallaires tant d'iceulx obit que de la messe du vendredi selon l'ordonnanche contenue au cartulaire de chéens et avecq che sera tenue la dicte église à chescun des dicts obis faire distribuer six hoteaulx de bled fourmant convertis en LXXV miches tels que de cent à le rasière, c'est a savoir au curé, aux chapelains fondés estans présens oudict obit et non aultrement, au chapelain de la messe du vendredi, aux deulx clercq et deulx proviseurs de la dicte église chescun d'iceulx ungne miche telle que dessus et le demorans sera par lesdits proviseurs donné aux pauvres ayant l'enseigne de la dicte église sauf que ceux que aront eu miche au dict obit ne porront riens avoir à l'enseigne. Oultre plus ont les dicts conjoincts donné à la dicte église cincquante

soustournois de rente héritable constitués sur certain héritage et gardenage contenant dix cens et demy de grand ou environ et gisans oudict Marquain. Pourquoy la dicte église sera tenue de placer deux chandeilles sur le chandelier devant la dicte ymaige et icelle faire ardoir et alumer à l'ordinaire de la dicte église et pareillement durant les quatre obits dessus déclarés. Toutes les dites donations recheues à l'assens des paroischéens de la dicte église et les cherge desusdite par iceulx acordés comme du tout plus aplain poet apparoir par les escrips sur che fais et mys ou ferme de cheste eglise. Lequel Jean Cambry trespassa l'an mil V cens et [IX le deuxième jour de mars] et ladicte demisielle Jehenne Fournier l'an myl V cens et [XXXVIII le Xe jour de décembre. Pries Dieu pour leur ame] ».

Les mots entre crochets ayant été ajoutés par la suite, en peinture pour Jean Cambry et en gravure plus large pour Jeanne Fournier, nous nous trouvons bien en présence d'une stèle originale, exécutée du vivant des donateurs et complétée après leurs décès respectifs.

Le nom de Jean Cambry n'était pas inconnu des archéologues tournaisiens. La documentation archivistique heureusement publiée avant mai 1940 permettait de connaître un contrat passé devant le prévôt de Tournai, le 17 septembre 1506, par lequel un personnage du même nom commanda à Martin Daret, tailleur d'images, une stèle funéraire en pierre blanche d'Avesnes, munie de volets mobiles et représentant la Résurrection, ainsi que le donateur, sa femme et ses enfants, d'après un projet établi par le peintre Roger de Hoste [1].

---

[1] Voici le texte de ce contrat : « Le XVIIe jour de septembre l'an mil Cc et VI par devant sire Guillaume de Landas, prévost, et en la présence de Loys Saint-Genois, demoiselle Marie de la Crois, vesve de feu Jehan Fournier, Rogier de Hostes et Michel Cambry, Jehan Cambry, bourgois demorant à Tournay, a marchandé a Martin Daret, tailleur de ymaiges aussy demorant en Tournay, lequel a entreprins faire et tailler ung épitaphe en bonne pierre de Advennes, contenant les personnaiges de le Résurrection, ensemble les personnaiges du dit Jehan Cambri, sa femme et ses enfants, le tout selon le contenu de certains patrons faits à ce proppos par Rogier de Hostes, et mieulx se faire se peult; lequel épitaphe doit estre de cinq pieds carret sans les scriptures de dessoubz, et sans le piet que le dit Daret doit livrer, tailliés en telle pierre que dessus, le tout selon certains patrons faits à ce proppos par icelluy Daret et délivré au dit Cambri ; lequel épitaphe le dit Daret a promis livrer parfait, furny de pentures et huisseries en dedens le Chandeler prochain venant, en l'église St. Quentin à Tournay et illec aiddier à asseoir en ladite église, en tel lieu qu'il plaira audit Jehan Cambry; et ce pour le pris et somme de cincq livres de gros, monnoie de Flandres ».
Publié par A. de la Grange dans Bullet. Soc. Hist. Tournai, XXI, 1886, p. 125 ; id. *Etudes sur l'Art à Tournai*, I, p. 220 ; Paul Rolland. *Les Primitifs Tournaisiens ; Peintres et Sculpteurs*, p. 58.

Comme cette dernière stèle était destinée aussi à l'église Saint Quentin et que le jeu des dates s'y prêtait (mort du donateur, d'après la lame, le 2 mars 1510 n.s.; placement du monument, d'après le contrat, entre le 17 septembre 1506 et le 2 février 1507) on pouvait se croire fondé à ne voir qu'une seule et même personne dans le Jean Cambry signalé sur la lame et par les archives. On pouvait se demander ensuite si la lame ne faisait précisément pas partie de la stèle de 1506, dont elle aurait constitué le «piet» qui est, dans le contrat, l'objet d'une stipulation particulière. Cette hypothèse était d'autant plus recevable que l'inscription, en signalant que les donateurs ou tout au moins — car le texte n'est pas clair — l'un d'entre eux gisait « au devant de ceste représentation », fait allusion à une scène qui ne peut s'identifier d'aucune façon avec la lame même, simplement chargée de l'épitaphe, ni, non plus, avec « l'ymage de la vierge Marie », objet d'une donation antérieure. Il était même permis d'imaginer que si la lame occupait encore son emplacement primitif, la stèle à « représentation » devait avoir laissé au-dessus d'elle, sinon des fragments plus ou moins importants, au moins la trace de son passage.

Une fouille pratiquée par nous dans le mur a confirmé l'exactitude de cette supposition. Immédiatement au-dessus de la lame, dans un espace de même largeur qu'elle, entre des gonds de volets (prévus par le contrat) et sur une hauteur telle qu'il est permis d'obtenir une superficie d'environ « cincq piets quarret » (repris également au contrat) on a trouvé, retournés contre le mur, des blocs de dimensions variables, en « bonne pierre de Advennes ». Ces blocs sont malheureusement mutilés. Mais on y remarque encore différents sujets, parmi lesquels de gracieuses figures d'anges, des morceaux de trois grands personnages et des groupes de plus petites personnes (au nombre de six) représentant des enfants (fig. 9). La stèle était bordée d'une moulure à gorge profonde, à plusieurs faces, dont les angles supérieurs étaient arrondis. Des ornements très délicats, notamment des chardons fleuris et des enroulements de forme déjà renaissante meublent cette gorge. De plus, une polychromie fort riche, accompagnée de dorure en feuille, rehausse le travail de la sculpture. Le fond de la gorge principale est bleu d'outremer, tandis que les fleurs de chardons et les rinceaux sont dorés. Devant l'art de pareilles pièces exécutées par Martin Daret, on éprouve un vif regret de ne pouvoir reconstituer l'ordonnance du sujet établi et polychromé par Roger de Hostes.



Fig. 9a.
Tournai, Eglise Saint Quentin.
Fragment de la stèle de Jean Cambry.

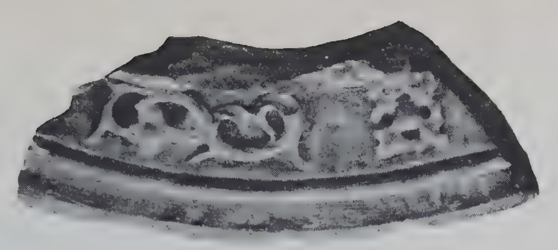


Fig. 9c.
Tournai, Eglise Saint Quentin.
Fragment de la stèle de Jean Cambry.



Fig. 9b.
Tournai, Eglise Saint Quentin.
Fragment de la stèle de Jean Cambry.



Fig. 9d.
Tournai, Eglise Saint Quentin.
Fragment de la stèle de Jean Cambry.

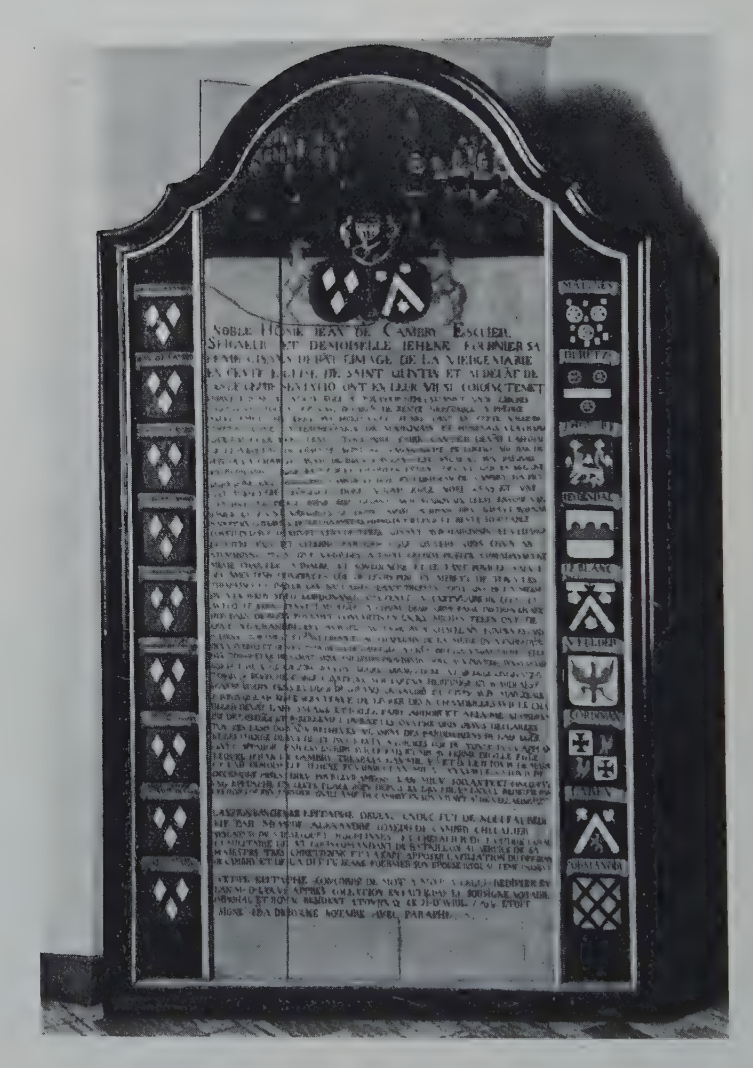


Fig. 10. — Tournai, Eglise Saint Quentin.
Mémorial de la famille de Cambry.

L'église Saint-Quentin possède encore un mémorial en bois ([1]), datant de 1768, relatif à la même famille et transcrivant, somme toute, l'épitaphe de 1506, endommagée, d'après lui, en 1565 ([2]) (fig. 10). De fait, si l'on se rapporte aux débris de la stèle sculptée et aux griffes qui balafrent la lame, l'ensemble du monument découvert en 1940 a dû subir de sérieux outrages. Mais la date de cet événement paraît plutôt s'identifier avec l'année 1566 qu'avec l'année 1565, la première de ces deux années ayant été marquée par le saccagement des églises de Tournai par les Calvinistes (23 et 24 août) et l'église Saint-Quentin ayant même eu particulièrement à souffrir à cette occasion.

Le même mémorial nous apprend que l'« épitaphe » ainsi déterminée fut remplacée en 1576 par les soins des héritiers de Guillaume de Cambry — sans doute mus aussi par un sentiment de réparation morale, le fils de Guillaume, Gabriel, petit-fils de Jean, ayant été décapité pour hérésie en 1568 ([3]) — et qu'en 1768 le même pieux devoir fut rempli à nouveau par un descendant encore plus lointain du premier donateur.

La transcription de 1768 est certifiée, par notaire, conforme au texte de 1576. S'il en est bien ainsi, c'est à cette année 1576 qu'il faut reporter la légère différence qui distingue son texte de celui de 1506 et qui consiste à truffer naïvement de particules, de qualités et de titres nobiliaires une version primitive qui n'en portait pas ([4]), les Cambry n'ayant été anoblis

---

([1]) Cf. Soil de Moriame. *Inventaire des objets d'art... de Tournai*, II, Charleroi, 1924, p. 60, nº 376.

([2]) Voici l'ensemble des renseignements, qui suivent la transcription approximative de l'épitaphe de 1506 : «... leurs âmes. — l'an mil Vc soixante et cincq fut ung épitaphe en ceste place rompu. Depuis en l'an mil Vc LXXVI redéifié par les hoirs de feu Messier Guillame de Cambry en son vivant Sr de Vellaeine et du Bus. L'an 1768 l'ancienne épitaphe devenue caduc fut de nouveau redifié par Messire Alexandre Joseph de Cambry, chevalier, seigneur de Viesecourt, Houplinnes et chevalier de l'Ordre Royal et Militaire de St. Louis, comandant de bataillon au service de Sa Majestés très chrestienne et y a fait apposer la filiation dudit Jean de Cambry et de la ditte Jeanne Fournier son épouse iusqu'au temps présent. Cette épitaphe concorde de mot à mot à celle redifiée en l'an MDLXXVI après collation en faite par le soussigné notaire impérial et royal résident à Tournau. Ce 21 d'Avril 1768. Etoit signé I.F.A. De Rycke notaire avec paraphe

([3]) Voir Ad. Hocquet. *Tournai et le Tournaisis au XVIe siècle*. Mém. Acad. Roy. Belgique, Lettres, in 4º, Bruxelles 1906, p. 125 nº 3.

([4]) Comparez les mots « Noble homme Jean de Cambry, écuyer, seigneur », avec les mots primitifs « Honorable homme Jehan Cambry, bourgeois de Tournay » etc. Goethals dans son *Dictionnaire Généalogique et héraldique des familles nobles du Royaume de Belgique* I, Bruxelles, 1849, vº Cambry, a édité l'épitaphe de 1768 tout en la faisant précéder d'une épitaphe abrégée qu'il dit être la « première », bien qu'elle comprenne déjà les termes nobiliaires incriminés, et en se trompant que les dates de première destruction et de premier remplacement (1576 et 1665 d'après lui). La « première » épitaphe de Goethals n'est en réalité que l'épitaphe intermédiaire, c'est-à-dire celle de 1576, abrégée.

qu'entretemps. La juxtaposition de l'original, retrouvé, et de la copie, sauvée, est amusante à cet égard.

Le mémorial de 1768 a, enfin, cet avantage de représenter en peinture, sur son fronton, Jean Cambry et Jeanne Fournier, assistés de leurs patrons respectifs (saint Jean-Baptiste et sainte Jeanne ?) et accompagnés de vingt-cinq enfants (15 garçons avec le père et 10 filles avec la mère). En présence de la stipulation du contrat de 1506 et des vestiges retrouvés de la stèle, on peut croire que ces éléments figuraient au complet sur le monument primitif et que l'idée en fut reprise de lui par l'intermédiaire du monument de 1576, qu'une déclaration officielle datant de 1623 affirme d'ailleurs pourvu de ces éléments ([1]).

6. VIERGES CENTRALES

Indépendamment des stèles déjà citées trois autres stèles ont encore été remarquées au cours des restaurations de Saint-Quentin et de Saint-Piat. Elles sont toutes trois en très mauvais état.

La première (fig. 11), à vrai dire, n'était pas totalement inconnue ; sa partie supérieure émergeait du sol au fond du jardin de la cure, contre le mur de clôture de l'ancien cimetière de Saint-Quentin. Plusieurs auteurs l'avaient déjà signalée ([2]). Mais les récents travaux ont permis de la dégager complètement et de sauver ce qui en restait ([3]).

Exécutée en pierre de Tournai, et de forme très allongée (hauteur 0,89 m., largeur 1,24 m.), elle représente une Vierge debout, couronnée, largement

---

([1]) Cf. Goethals, *loc. cit.* Le monument de 1768 disparut momentanément durant la Révolution Française (en juillet 1794) « pour cause bien notoire du temps ». Cf. Hoverlant. *Essai chronologique pour servir à l'Histoire de Tournai*, T. 28, 1808, p. 131. On trouvera dans le même auteur, p. 126 à 187, ainsi que dans Goethals, *loc. cit.* et Hocquet, *op. cit.* de nombreux renseignements sur les de Cambry. On y apprendra notamment que Jean Cambry, fils de Guillaume, succéda à son père comme bourgeois de Tournai le 11 août 1474, qu'il épousa Jeanne Fournier et mourut le 2 mars 1509 à l'âge de 60 ans, tandis que sa femme le suivit dans la tombe le 10 décembre 1538, âgée de 84 ans. Jean Cambry était membre de la confrérie aristocratique des Damoiseaux de Tournai en 1503.

([2]) Cf. L. Clocquet. *Tournai et Tournaisis* (Guides Belges) Bruges 1884, p. 319 et Soil de Moriame, *Inventaire des objets d'art... de Tournai*, III, Charleroi 1924, p. 59.

([3]) Elle a été transférée à l'intérieur de l'église et placée dans le croisillon gauche, symétriquement à la stèle de Jean de Bury, à l'emplacement de l'ancienne peinture murale représentant l'Entrée de Jésus à Jérusalem. Sur celle-ci voir Paul Rolland. *Peintures murales en l'église S. Quentin à Tournai* dans Recueil de Travaux du Centre de Recherches archéologiques, III, Anvers 1942.



Fig. 11. — Tournai, Saint Quentin. — Stèle funéraire.

drapée et tenant l'Enfant Jésus sur le bras droit. Un ample dais la surmontait autrefois.

De part et d'autre de ce motif central s'agenouillent les défunts. D'une part, c'est l'époux, un chevalier en armure, qui a déposé son casque aux pieds de la Madone et que suivent — ou plus exactement suivaient — quatre fils en robes. D'autre part, c'est l'épouse, aux cheveux ramenés en boucles sur les oreilles, suivie à son tour de deux filles.

La différence du nombre d'enfants de chaque sexe provoque une regrettable dissymétrie dans la disposition du sujet. Toutefois celle-ci est un peu corrigée par le fait que dans le registre supérieur, consacré aux blasons de tous les défunts, au-dessus de celui du père un grand heaume contrebalance le décalage du dais de la Vierge. De ce chef, le centre de la composition est ramené à la figure de l'Enfant Jésus.

La stèle était encadrée d'une forte moulure à gorge parsemée de rosettes; il n'en subsiste malheureusement que quelques sections. En bas, cette moulure s'élargit, tout en s'aplatissant, pour laisser place à l'épitaphe. Celle-ci, composée de trois lignes de lettres en relief, est devenue pratiquement illisible: on n'y lit que les mots « sire » et, tout à la fin, « quatre ». Les armoiries donnent, comme meubles, une croix ancrée pour les personnages masculins et un sautoir cantonné de fleurs de lis pour les personnages féminins. Ces éléments ne suffisent pas non plus pour identifier exactement les défunts. La pièce ne peut donc être datée que par comparaison avec des productions analogues et semble remonter ainsi au début du XVe siècle. Elle n'est pas d'un style excellent mais la Vierge, par son manteau, suggère un rapprochement avec « Notre Dame aux malades » du porche occidental de la cathédrale (fin XIVe siècle).

*

* *

Dans une dépendance située à droite du déambulatoire de la même église Saint-Quentin, contre le mur extérieur du croisillon droit, se trouvait, derrière une boiserie que l'incendie de 1940 a consummée, une autre stèle en pierre de Tournai, très belle cette fois, mais que le feu a malheureusement calcinée et qui, depuis lors, se désagrège de jour en jour (fig. 12).

Sa forme est presque carrée (hauteur 0,94 m.; largeur 1,10 m.) et son encadrement est également fait d'une moulure dont la gorge est entrecoupée de rosettes.

La scène représente la Vierge, assise sur un trône que surmonte un dais à trois pans, fort ouvragé. Elle est revêtue d'un manteau dont les plis très amples retombent sur ses pieds. L'Enfant Jésus, qu'elle entoure de son bras gauche en le retenant de la main droite, est assis lui-même sur ses genoux.

De part et d'autre se tiennent les défunts agenouillés ; l'époux et son fils, à droite de la Madone, l'épouse, seule, à gauche. Derrière les deux premiers personnages se dressent, debout, deux saints patrons, à la barbe ornementée et que relie un phylactère dont l'inscription est devenue illisible. Derrière la dernière il ne paraît jamais y avoir eu qu'un protecteur ou une protectrice.

Tout élément d'identification manque mais on peut dater du deuxième quart du XVe siècle cette œuvre d'un très beau style. Les saints barbus,



Fig. 12. — Tournai, Saint Quentin. — Stèle funéraire.

notamment, peuvent soutenir la comparaison avec le saint Jean-Baptiste de la stèle de Jehan du Bos (avant 1438) à la cathédrale de Tournai (1)?.

*
* *

Au cours des travaux de réfection du collatéral droit du chœur de Saint-Piat, on a découvert en 1945, à proximité de l'enfeu de Marc Villain et sous une fine boiserie du XVIIIe siècle, une stèle malheureusement fort détériorée mais qui a dû être d'un travail remarquable (fig. 13) (2).

(1) Cf. Paul Rolland. *Les Primitifs tournaisiens*, pl. III, fig. 5.
(2) Cette stèle est provisoirement déposée au Bureau d'Urbanisme, Quai des Salinnes.



Fig. 13. — Tournai, S. Piat. — Stèle funéraire.

Elle est exécutée en calcaire blanc d'Avesnes. Son sujet est abrité sous un grand arc en anse de panier, redenté de quatre arcs trilobés. Cet encadrement la rapproche de la stèle au Christ de saint-Grégoire mais sa facture est beaucoup plus précise et plus soignée. Des feuillages en tourbillons meublent également les écoinçons des arcs, ici plus nombreux. Les deux grands écoinçons d'angle sont, de plus, surchargés de deux écus.

Sous l'encadrement général on peut encore deviner l'ordonnance d'une scène fort régulière dominée par une Vierge tenant l'Enfant Jésus et qu'encadraient des défunts agenouillés présentés de part et d'autre par un saint protecteur. A gauche c'est le groupe du donateur masculin, dont l'écu incliné est surmonté d'un heaume ; à droite c'est celui de son épouse, dont les

armoiries pendent, bien verticalement, sous une des arcatures redentées. L'empâtement plus grand du groupe latéral, vers la droite, trouve son pendant, à gauche, dans une sorte de tronc d'arbre qui flanque le jambage de l'arc. Toute cette partie a été malheureusement ravalée par les ouvriers chargés d'appliquer les boiseries contre la muraille.

Faute de connaître tous les détails iconographiques et vestimentaires de cette stèle, tout l'intérêt se porte sur sa polychromie, qui subsiste aux endroits épargnés et qui est remarquable. Elle comprend en ordre essentiel un fond d'or fin moulu appliqué à la colle de fromage sur toute la pierre et recouvert, avec la même colle, 1°/ de bleu d'outremer pour l'extérieur des vêtements, certains détails héraldiques et une partie du lambrequin (ce bleu de lapis-lazzuli est d'une luminosité et d'une profondeur remarquables, mais il est parfois adouci en bleu tendre par l'adjonction de gros blanc ou blanc d'Espagne); 2°/ de vermillon pur ou nuancé de minium, d'outremer ou de noir pour l'intérieur des vêtements, d'autres détails héraldiques et l'autre partie du lambrequin ; 3°/ de noir de vigne pour le cadre et le fond du monument, simulant autrefois un brocard noir et or ([1]).

C'est à dessein que nous avons réservé pour la fin le détail des armoiries car elles peuvent fournir des indications utiles ([2]).

1° Celles de l'écoinçon supérieur de gauche se décrivent comme suit : d'azur à la croix d'or cantonnée de 20 croisettes recroisettées, au pied fiché, du même, 5 dans chaque canton. Ces armoiries peuvent être attribuées à une famille Mouton (cf. de Renesse).

2° Sur le grand écoinçon supérieur de droite broche un blason d'hermine au lion de gueules. Les seules armoiries locales apparentées à celles-ci sont celles de la famille de Calonne: d'hermine au léopard de gueules, armé et lampassé d'or.

3° L'écu du donateur est d'azur à la croix cantonnée aux 1, 3 et 4 de 15 croisettes potencées, au pied fiché, du même, 5 dans chaque canton, et au 2 d'hermine au lion de gueules contourné (par respect pour la Vierge).

([1]) Nous savons particulièrement gré à M. A. Hergo, attaché au Service des Travaux communaux et spécialiste en la matière, d'avoir bien voulu nous éclairer sur les conditions techniques de polychromie du sujet.

([2]) Nous devons cette description précise à l'obligeance de M. Lucien Fourez, Secrétaire de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, qui a bien voulu, au surplus, effectuer toutes les recherches relatives à l'identification des écus. Nous l'en remercions ici bien vivement.

Cet écu combine les armes des Moutons et des Calonne (?). Il est sommé d'un heaume abîmé, avec lambrequin d'azur et de gueules en forme de capeline

4° L'écu surmontant la donatrice est parti: au 1 d'azur à la croix d'or cantonnée au 1 d'hermine au lion de gueules et aux 2, 3 et 4 de 15 croisettes potencées au pied fiché d'or; au 2 de gueules semé de trèfles d'or et chargé de 3 fermaux du même. Les armes aux trois fermaux sont celles des Wettin [1]. On aurait ici un rappel des familles Mouton, de Calonne (?) et Wettin.

Il en résulte que le couple des donateurs serait Mouton-Wettin, le mari étant issu de Mouton-de Calonne (?).

Malheureusement ces indications n'ont pu, jusqu'ici se prêter à aucune identification d'alliance ni à aucune datation. D'autre part, quelques lettres apparues à la base du monument sont trop frustes pour permettre une lecture quelconque. La stèle n'en est pas moins de la première moitié du XVe siècle.

7. FRAGMENT

Enfin, nous avons pu acquérir à des ouvriers un fragment (0,38m. × 0,22m) de stèle en pierre de Tournai dont nous ignorons la provenance exacte, mais qui mérite de retenir l'attention par le rythme de quatre personnages agenouillés ayant concouru à former la partie gauche d'une stèle à sujet central sacré. Ce fragment est encore entièrement couvert de la teinte vermillon de fond sur laquelle on appliquait généralement l'or. Le XVe siècle convient à cette pièce.

8. ANNEXE

Tympan d'entrée de la chapelle de Michel de Gand.

Quoi qu'il ne s'agisse pas ici d'une stèle proprement dite, on ne peut faire sans classer ce document, d'ailleurs unique, parmi les monuments funéraires muraux (fig. 14).

Tout d'abord il s'intègre dans l'ornementation de la chapelle que le fondeur de cuivre tournaisien Michel le Maire, dit de Gand, se fit ériger en l'église Saint-Piat peu avant 1447 et qui existe encore. Lorsque nous avons

(1) Voir la torche des Damoiseaux à la cathédrale et Chotin, *Histoire de Tournai*, I, 1849, p. 277 (1331).



Fig. 14. — Tournai, S. Piat. — Entrée de la chapelle de Michel de Gand.

analysé cette chapelle en 1933 ([1]), ce vestige, qui surmontait la porte d'entrée vers l'extérieur, c'est-à-dire vers le collatéral sud du chœur (autrefois chapelle S. Nicolas, aujourd'hui chapelle du S. Sacrement), était dissimulé sous le plâtre ; les travaux exécutés en 1945 l'ont remis au jour pour le faire disparaître à nouveau dans la réfection complète du mur. Il n'en reste aujourd'hui que des débris informes, retirés de leur emplacement.

De plus, la forme et les dimensions de cette arcade en pierre blanche, à la courbe élégante, finement moulurée, formant niche à fond plat, laissent supposer qu'elle devait abriter une scène en ronde bosse. On sait, par le testament du fondateur, daté du 10 février 1474, que la chapelle était décorée

---

([1]) Paul Rolland. *La chapelle funéraire de Michel de Gand à l'église Saint Piat à Tournai* (Rev. belge d'Archéol. et d'Hist. de l'Art, III, 1933, p. 346 ss.).

en « figure, mémoire et remembranche du très disne Sépulcre de Nostre Seigneur Dieu estans en Jhérusalem ». Deux places se présentent à l'esprit pour localiser la figuration d'un « sépulcre », c'est-à-dire probablement d'une Mise au Tombeau, que semble indiquer ce texte. C'est le dessous du grand enfeu qui s'ouvre à l'intérieur et le dessus de porte que nous signalons ici.

Nous avons penché pour la première hypothèse dans notre étude précitée, nous appuyant sur le même testament où Michel de Gand déclare avoir fait « décorer par dedans » sa chapelle érigée en mémoire du Saint-Sépulcre. Nous avouons toutefois que l'intérieur de l'enfeu, dans une chapelle funéraire privée telle que celle-ci, se prête mieux au placement d'un gisant que d'une scène sacrée. C'est ce qu'ont pensé d'ailleurs les dessinateurs Day et Haghes, auteurs d'une belle lithographie de l'époque romantique ([1]), tout en s'inspirant peut-être au surplus d'un souvenir antérieur à la Révolution. Dans ce cas, pour situer la représentation de la Mise au Tombeau, on doit se rabattre sur le tympan de porte extérieur et interpréter autrement qu'on ne l'a fait jusqu'ici le passage du testament qui s'y rapporte ([2]). Plus que jamais s'offre l'occasion de rappeler la vogue que connut ce sujet chez les Primitifs tournaisiens et notamment le projet que fournit, d'une de ces exécutions en relief, un dessin conservé au Musée du Louvre ([3]). Michel de Gand avait lui-même réalisé en cuivre, en 1427 « l'ymage et personnage de Nostre-Seigneur » pour le sépulcre ornant l'entrée de la Halle des Consaux (Hôtel de Ville). Fit-il de même pour la porte de sa propre sépulture qui, comme on le sait, fut décorée de son vivant ? C'est très possible et s'il en est ainsi nous aurions à regretter encore davantage la brutalité avec laquelle fut autrefois vidée la niche sur laquelle notre attention vient d'être attirée.

Paul ROLLAND

([1]) Reproduite dans notre étude, p. 348.

([2]) Voici ce passage du testament des époux Michel le Maire, dit de Gand et Agnès Ghadebert. Ils expriment la volonté d'être « enterrez, mis et ensevelis l'un emprez l'autre en la chapelle que, en honneur et mémoire du mistère de la disne Passion de nostre Seigneur Jhésu-Crist, nous avons japiécha fait fonder, faire et édefyer joingnans l'église paroichial de Saint-Piat, en laditte ville de Tournay, tenant au cuer et à la chapelle de Saint-Nicolays en icelle église, laquelle chapelle, ainsi par nous faicte édifyer et décorer par dedens que l'on a peu et puet veoir, fait figure, mémoire et remembranche du très disne Sepulcre de Nostre Signeur Dieu estans en Jhérusalem » *loc. cit.* p. 353.

([3]) Reproduit notamment dans notre ouvrage *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Bruxelles 1932, fig. 26.

Twee Tapijtwerken uit het bezit van Margareta van Parma

in het Palazzo del Quirinale te Rome

De trots van de tapijtenverzameling van het Quirinaal is de « Geschiedenis van Scipio » uit de ateliers van G. Van der Strecken en Jan van Leefdael, waarmede de wanden van de grote ontvangstzaal bekleed zijn. In een der kleinere salons echter bevinden zich twee tapijtwerken van bescheidener formaat, die door hun decoratief karakter de aandacht wekken en een bijzondere indruk maken.

Zij behoren tot het pergola-type : het ene (398 cm × 515 cm) stelt een episode voor uit de Perseus-legende ; het onderwerp van het andere (405 cm × 455 cm) houdt verband met de Ceres-cultus. Ongetwijfeld behoren zij tot een zelfde reeks en hebben zij een zelfde oorsprong. Zij vertonen dezelfde algemene compositie en tonaliteiten, gelijkaardige decoratieve elementen en hetzelfde wapenschild in de bovenste hoeken.

Beide zijn uitgevoerd in wol en zijde, en zijn met talrijke goud- en zilverdraden doorweven. De heldere kleuren, voornamelijk het warme rood, zijn op gelijkmatige wijze over het vlak verdeeld.

Op het einde van vorige eeuw bevonden deze tapijten zich in de Reggia te Firenze (Koninklijke verzamelingen), waar zij door Gentili werden gerestaureerd.

*

*   *

HIER VIEREN DE DRYADEN HUN FEESTEN MET VERSCHILLENDE SNAARINSTRUMENTEN EN OFFEREN IN HET GEWIJDE BOS AAN DE GODIN CERES

Door het opschrift wordt ons het onderwerp van dit sierlijke tapijtwerk duidelijk : de jonge vrouwen, bedoeld als dryade-nimfen, vieren de voorjaarsfeesten ter ere van Ceres, de godin van de vruchtbaarheid der aarde (Demetrieën) (afb. 1).

In de middenas van het tapijt bevindt zich een pergola die in de diepte naar een weids-golvend landschap voert. Deze pergola is overdekt door twijgen met vruchten. De twee voorste pijlers, een gedrukte boog schragend, worden door hermen geflankeerd. Deze laatste hebben de gedaante van bosnimfen, het onderlijf in de vorm van een boomstam met wortels, en handen uitlopend in eikebladeren die het hoofd omkransen. Twee kleine saters staan op de hoeken van de attiek, aan weerszijden van de boog.

Uit de pergola komen vier jonge meisjes met sierlijke haartooi en kledij (afb. 2). De eerste tokkelt een luit ; de tweede, een weinig verder, bespeelt een viool ; de derde, met kleine harp, en de vierde komen zopas van tussen de zijpijlers van de pergola. Links in een nevengalerij treden nog twee meisjes aan, de ene een mandje met een heester torsend, wellicht een mirt. Boven op deze zijgalerij bevindt zich een ruime vogelkooi, bekroond door een heraldische adelaar tussen twee ooievaars.

Rechts, in het boomrijke landschap, ziet men een groep dartele meisjes en kinderen : zij versieren een majestatische eikeboom met mirtekransen of plagen elkaar speelsgewijze met twijgen — een vruchtbaarheidsritus in de Ceres-cultus.

De voorstelling is met allerlei bekoorlijke details omgeven : sierlijke planten en bloemen, een vogel hier en daar, een otter met een vis in de bek nabij het brugje over de beek.

*

* *

PERSEUS VERZOCHT DRINGEND OM GASTVRIJHEID IN HET HUIS VAN ATLAS
DE GEWELDIGE DRAAK BEWAAKT DE GOUDEN APPELEN

Hier wordt een gedeelte voorgesteld van de Perseus-legende, naar de Metamorphosen van Ovidius (boek IV, kap. IV.), namelijk het verzoek van Perseus om gastvrijheid en wat rust in het huis van Atlas. Deze laatste, vrezend dat de zoon van Jupiter zijn gouden appelen zou roven, zoals het orakel het had voorspeld, weigert Perseus in zijn domein te ontvangen (afb. 3). Het einde van de geschiedenis, namelijk de wraak van Perseus, die Atlas met het Medusa-hoofd versteent, is hier niet voorgesteld.

Een pergola van drie traveeën, gedragen in het midden door vier kariatiden, rechts en links door zuilen, geeft uitzicht op een heuvelachtig landschap, waarin de bosschages afwisselen met lusthoven. De voorste



Afb. 1. - Rome, Quirinaal : Ceres-tapijt

kariatiden steunen op twee om elkaargestrengelde visstaarten, terwijl zij een arm omhoog heffen om het balkgestel vast te houden. De twee andere kariatiden zijn ruggelings gezien en hebben een mantel om de schouders.

De pergola is overdekt door wijngaarddranken met druiventrossen, met in het midden een cartouche van rolwerk met de datum 1559.

In de as van de middentravee bevindt zich een opene halle waarin men het gastmaal van Atlas ziet ; in de nabijheid ervan, de dienaars met spijs en drank en de muzikanten.

Op het voorplan, de geweldige draak die de tuinen met de gouden appelen moet bewaken, op een zeer decoratieve wijze voorgesteld. Rechts koning Atlas, met kroon en schepter, die zijn argumenten aan Perseus, voorgesteld als krijger, uiteenzet (afb. 4). Links twee vrouwen en een man die voor de draak vluchten : de toegang van Atlas' tuinen was aan alle vreemdelingen ontzegd.

Er valt op te merken dat men, zonder de titulus in de rand, niet onmiddellijk aan de Perseus-legende zou gedacht hebben. Van de gewone attributen van Perseus, gevleugelde schoenen, medusa-hoofd, enz. is er geen enkele voorgesteld, en de gouden appelen van Atlas zoekt men tevergeefs. Zelfs zou men redelijkerwijze mogen twijfelen wie eigenlijk Perseus is, de krijger naast Atlas of de vluchtende man links.

*

* *

De *rand* van de tapijtwerken is tamelijk breed en op weelderige wijze versierd. Tussen de louter decoratieve elementen zijn kleine compartimenten met landschapjes en dieren ingeschakeld. De onderwerpen ervan staan niet in verband met het voornaamste onderwerp van de tapijten zelf. In het midden van de bovenste rand bevindt zich een cartouche van rolwerk en vruchten met de titulus. In de beide hoeken ziet men een gekroond wapenschild, dat verder behandeld wordt.

Vooraleer de rand verder in detail te beschrijven moet worden opgemerkt dat, wellicht tengevolge van een restauratie, sommige gedeelten ervan niet op hun oorspronkelijke plaats werden teruggebracht. Bij de wedersamenstelling zijn er fragmenten van het ene tapijt naar het andere verwisseld. Men mag aannemen dat de linkerranden van de beide tapijten samen horen, zoals ook de rechterranden van de tapijten samen horen. Bij een eenvoudige confrontatie behoeft dit slechts een kort betoog : de mantel van het wapenschild links wordt door twee putti gehouden ; rechts door een enkele herme.



Afb. 2. - Rome, Quirinaal : detail van Ceres-tapijt

De versiering onder het wapenschild bestaat, links uit een herme met vruchtenkorf op het hoofd, symmetrisch uitgewerkte grottesken met menselijke figuren, dieren en vruchten ; rechts één grote weelderige bloemvaas.

De benedenste helft der zijranden bestaat verder uit gelijkaardige elementen. Twee vrouwelijke figuren in een kleine pergola — met een overvloedshoorn, een luit, een bazuin. Daaronder ziet men een compartiment met landschapje, geflankeerd door twee kleine hermen. Het benedenste element van de zijranden bestaat uit twee hurkende saters, die met opgeheven armen de hele rand schijnen te torsen. Tussen hen, onder een baldakijntje, een uil op een voetstukje.

De landschapjes in de compartimenten, evenals de elementen van boven- en benedenrand der twee tapijten zijn verschillend.

Op het Ceres-tapijt ziet men links een fluitspelende putto, met het onderschrift « In statuam Bacchi »; rechts een vos die een vogel in de bek houdt, twee andere vogels in de lucht en een kikvors links. Het moeilijk te ontcijferen onderschrift is wellicht een spreekwijze die met de voorstelling verband houdt. In het midden van de onderste rand, een slapende reus omringd door gewapende dwergen ; aan weerszijden een herme en weelderige vruchtenfestoenen.

Op het Perseus-tapijt ziet men in de linker zijrand de Ontvoering van Ganymedes, die door zijn hond huilend wordt nagestaard ; in de rechter zijrand, Amor met boog en pijl, « Vis amoris ». In de bovenste rand, links, een landschapje met arend en een kleinere roofvogel, en de tekst « Merito temeraria cadut » ; rechts een fantastisch dier, een soort basilisk, en de tekst « Vite non est fiducianre ». In de onderste rand, links een putto, « Potentia amoris », in het midden een griffoen die een paard aanvalt, en rechts een jongen op een ram, wellicht Phrixos die de Hellespont overgezwommen heeft en de tekst « Dives indoctus ». Deze kleine voorstellingen hebben geen verband met de voorstelling van het tapijt zelf. De betekenis ervan kan niet steeds met zekerheid uitgemaakt worden, en de onderschriften verduidelijken het geval niet altijd.

Oorsprong.

Er zijn ons geen gegevens bekend waaruit met zekerheid zou blijken dat deze tapijtwerken herkomstig zouden zijn uit het bezit van Margareta van Parma (1).

---

(1) De inventaris van het Paleis van Parma, ± 1680, gepubliceerd door G. Campari, Raccolta di Inventarii inediti di cuadri. Modena 1870, vermeldt alleen schilderijen; —



Afb. 3. - Rome, Quirinaal : Perseus-tapijt

Nochtans zijn er twee materiele elementen voorhanden die m.i. niet anders kunnen geinterpreteerd worden dan in verband met deze landvoogdes, natuurlijke dochter van Keizer Karel. Dit zijn : het wapenschild dat men op beide tapijtwerken in de bovenste hoeken aantreft en de datum 1559 op het Perseus-tapijt.

In de geschiedenis der Nederlanden is het jaar 1559 gekenmerkt door drie belangrijke feiten die in onderling verband staan : de Vrede van Cateau-Cambresis, het vertrek van Philips II naar Spanje en de aanstelling van Margareta van Parma tot landvoogdes.

Het wapenschild is ruitvormig : het wijst dus op een vrouwelijke drager. Het is voorzien van een prinselijke kroon : de drager behoort dus tot een zeer vooraanstaande familie.

Het gedeeld schild — de heraldische rechterflank van keel met een dwarsbalk van goud, de linkerflank met schuinbalken van goud en zilver — komt, op de kleuren na (1) overeen met dit van Oostenrijk-Boergondië. In deze vorm behoort het wapenschild oorspronkelijk tot Maria van Boergondië, gehuwd met Maximiliaan van Oostenrijk (2).

Evenwel wordt dit wapenschild in de loop der XVIe eeuw, in deze oorspronkelijke en vereenvoudigde vorm nog gebruikt door de leden van ons vorstenhuis. Ik vind het, bij voorbeeld, op het doksaal van Walcourt (1531), gecombineerd met de adelaar en de keizerskroon, klaarblijkelijk bedoeld voor Keizer Karel, die naar de heersende traditie het doksaal zou

---

Ch. Piot, Inventaire des joyaux et autres objets de prix trouvés dans la succession de Marguerite de Parme, in Bull. Commission royale d'histoire, 1895, blz. 328-356 vermeldt hoofdzakelijk edelsmeedwerk en kledingstukken ; — A. Cauchie, Inventaires des archives de Marguerite de Parme, in Bull. Commission royale d'histoire, 1907, blz. 61-135 vermeldt hoofdzakelijk archiefstukken, boeken en munten ; — In de twee grote inventarissen van het Farnesisch archief, A. Cauchie en L. Van der Essen, Inventaire des Archives Farnésiennes de Naples au p.d.v. de l'histoire des Pays-Bas catholiques. Brussel 1911 en L. Van der Essen, Les Archives Farnésiennes de Parme au p.d.v. de l'histoire des Anciens Pays-Bas catholiques. Brussel 1913 noteerden wij enkele bundels waarin, hetzij over het meubilair van Margareta, hetzij over de aankoop van tapijtwerken melding wordt gemaakt. De Napelse bundels werden echter tijdens de laatste oorlog vernield. De stukken te Parma werden welwillend nagezien door de Heer O. de Smedt. Zij hebben geen betrekking met deze tapijten.

(1) De reproductie heeft de tonaliteiten der vier wapenschilden enigszins verschillend weergegeven. Dit is vermoedelijk te wijten aan een verschil in materiaal, tengevolge der restauratie.

(2) De Heer Dr. O. le Maire is van oordeel dat, behalve het Oostenrijks-Boergondisch huis, alleen de familie de Jauche in aanmerking kon komen. Wij danken hem voor zijn mededeling.



Afb. 4. - Rome, Quirinaal : detail van Perseus-tapijt

geschonken hebben. Ook Margareta van Parma gebruikte het, zoals blijkt op het cachet van een van haar brieven (1). Alexander Farnese, zoon van Margareta, voerde dezelfde elementen in het tweede en derde kwartier van zijn wapenschild (2).

Wanneer men wapenschild en datum te samen in aanmerking neemt, schijnt het nagenoeg zeker dat deze tapijtwerken op een of andere manier in verband staan met Margareta van Parma : hetzij zij zelf deze tapijtwerken bestelde, hetzij dat deze tapijtwerken haar werden aangeboden door een of andere groep van hare onderhorigen (3).

Thans stelt zich de vraag naar de *ontwerper* van deze tapijtwerken.

Reeds elders had ik de gelegenheid er de nadruk op te leggen hoe relatief de toeschrijving der ontwerpen van tapijtwerken aan een bepaalde kunstenaar steeds blijft, omwille van de tussenkomst van verschillende personen : een klein ontwerp van een min of meer vooraanstaand kunstenaar werd vaak door een kartonschilder op ware grootte gebracht (4). Bestaande kartons werden soms gedeeltelijk herbruikt of gecopieerd. Kreeg een schilder een bepaalde opdracht, dan kon hij zich door een andere schilder doen helpen, zoals dit het geval was met Jan Cornelis Vermeyen, die zich voor zijn ontwerpen voor de « Slag van Tunis » vermoedelijk door Pieter Coecke van Aalst liet helpen (5). Ontwerpen bleven niet de eigendom van de schilder, doch wel van de legwerker of van de besteller, en konden verkocht worden.

Deze bedenkingen hebben in dit geval een zeker belang. Immers reeds bij een eerste oogopslag maakt men een vergelijking van de bestudeerde tapijtwerken met de beroemde reeks van « Vertumnus en Pomona », waarvan

---

(1) Koninklijke Bibliotheek van België, Handschriften afdeling, nr II 3063, blz. 7-8*vo*, brief van Margareta van Parma aan Alexander Farnese van 15-5-1573. Deze referentie werd mij medegedeeld door de Heer Conservator L. Bril, waarvoor ik hem hier mijn oprechte dank betuig.

(2) Cfr. O. De Wree, La généalogie des Comtes de Flandre. Brugge 1642, pl. 144 ; — cfr. ook L. Van der Essen, Alexandre Farnèse, Brussel 1933-37, dl. I, pl. II, b : armes telles qu'elles se présentent à la mort d'Alexandre Farnèse.

(3) Wij noteren, zonder evenwel gewaagde deducties te doen, dat Willem de Pannemaker, met de steun van de prinses — trouwens zelf kleindochter van een legwerker — in 1559 een enkwest deed openen tegen Nicolaas Hellinck, beticht van tapijtwerken van Edingen in Antwerpen te koop te hebben gesteld als zijnde Brussels werk. Cfr. A. Wauters, Les Tapisseries de Bruxelles et leurs marques in L'Art, XXVI (1881) blz. 243.

(4) Cfr. E. Dhanens, Jan Van Roome alias van Brussel, schilder, in Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XI (1945-48) blz. 41-146.

(5) Cfr. A. Corbet, Pieter Coecke van Aalst. De Sikkel Antwerpen 1950, blz. 26 en 41-42.

de voornaamste exemplaren te Madrid en te Wenen worden bewaard, en waarvan de ontwerpen door M. Crick-Kuntziger worden toegeschreven aan J.C. Vermeyen (±1500-1559) ([1]). Een tweede reeks, deze der « Tuingezichten» zonder figuratie, eveneens uit het midden der XVIe eeuw komt ook in aanmerking ter vergelijking ([2]).

Onze Quirinaalse tapijten behoren evenals de Vertumnus-reeks en de Tuingezichten, tot het *pergola-type* dat omstreeks het midden dezer eeuw een bijzonder succes kende. Dit type zal jarenlang opgeld maken ; dergelijke stukken — soms XVIIde eeuwse — vindt men in talrijke collecties terug.

De drievoudige pergola van het Perseus-tapijt sluit zeer nauw aan bij deze van nummers 146 en 147 der Vertumnus reeks ([3]). De vrouwelijke cariatieden met de om elkaar gestrengelde visstaarten vinden wij terug op « De vereniging van Vertumnus en Pomona » ([4]). De omhoog gestrekte arm omvat hier een vaas, zodat de beweging meer verantwoord is dan op het Perseus-tapijt. De bosnimfhermen op het Ceres-tapijt vindt men eveneens terug op het zopas geciteerde Vertumnus-tapijt. De middenboog met attiek en kleine saters op de hoeken zien wij terug op « Vertumnus nadert Pomona als visser » ([5]). Ook daar is de houding der saters beter verantwoord daar zij er festoenen houden. Kan men, ten slotte een zekere verwantschap bespeuren in de algemene lijn van het vrouwelijk type en de kledij van Pomona en de Driaden, toch hebben deze laatste niet dit zeer karakteristieke profiel van Pomona met vooruitstekende lippen en kin. Het aangezicht der Driaden is ronder en delicater.

Het perspectief-element der Quirinaalse tapijten is, in vergelijking met de Vertumnus-tapijten, verder doorgevoerd. De bewegings-elementen der Vertumnus-tapijten zijn hoofdzakelijk paraleel met het vlak betoond. In de Perseus- en Ceres-tapijten is daarentegen het diepte-accent zeer sterk betoond. In dit opzicht sluit een der Tuingezichten ([6]) nauw aan bij het Perseus tapijt.

([1]) Cfr. E. Tormo Monzo & F.J. Sanchez Canton, Los Tapices de la Casa del Rey. Madrid 1919, pl. XXXII ; — L. Baldass, Die Wiener Gobelin-Sammlung. Wenen 1920, nr 146 tot 154 ; — M. Crick-Kuntziger, L'auteur des cartons de Vertumne et Pomone. Oud-Holland, 1927, blz. 159-173 ; — Tapisserie de l'« Histoire de Vertumne et Pomone » in Bull. Mus. roy. d'art et d'histoire, 1929, blz. 74-79.

([2]) Cfr. L. Baldass, o.c., nr 140 tot 145.

([3]) L. Baldass, o.c.

([4]) L. Baldass, o.c. nr 154.

([5]) L. Baldass, o.c. nr 152.

([6]) L. Baldass, o.c. nr 144.

Indien wij in de beide bestudeerde tapijten talrijke elementen aantreffen die ontegensprekelijk aan de Vertumnus-reeks ontleend zijn, toch zijn wij niet geneigd te besluiten dat zij van een zelfde ontwerper stammen.

Het landschap dat de achtergrond vormt is totaal verschillend en sluit aan bij de Brabantse landschappen zoals men ze kent in talrijke tapijtwerken uit de XVIe eeuw.

De rand heeft niets gemeens met de maureske randen van Vermeyen. Deze in compartimenten opgeloste rand vindt men veelvuldig terug in tapijtwerken van het midden en de tweede helft der XVIe eeuw, o.m. in de reeks der Zeven Deugden (Wenen) en de Geschiedenis van Romulus (Brussel, Kon. Mus. v. Schone Kunsten). In verband met deze rand, voornamelijk met de kleine landschapjes, mag ongetwijfeld de naam van Willem Tons vooropgezet worden. Van deze schilder zegt Van Mander dat hij « uitnemend was in het schilderen met waterverf en in het maken van patronen met allerlei boomen, planten, dieren, vogels, arenden en dergelijke, alles zeer goed naar het leven gedaan » (1).

Andere elementen, rolwerk en grottesken, stammen van de ornamentmeesters Pieter Coecke en Cornelis Floris : In 1549 was de « De seer wonderlijcke, schoone, triumphelijcke Incompst van den hooghmogenden Prince Philips in de stad Antwerpen » uitgegeven door Cornelius Scribonius Grapheus en ook de Floris-decoratie was reeds door de gravure verspreid (2).

Aan J.C. Vermeyen herinnert de figuur van Koning Atlas, de langgebaarde man, die zijn intrede in de XVIe eeuwse tapijtkunst deed met het zelfportret van Vermeyen — « Hans met den baard » — op een der tapijtwerken van de Tunis-reeks (Madrid).

Daarom zijn wij van oordeel dat de onbekende kartonschilder, in het vaarwater werkend van de Brabantse decoratieschilders van het midden der XVIde eeuw, verschillende elementen uit het werk van zijn tijdgenoten heeft overgenomen, en meer bepaald sommige details van de reeds bestaande Vertumnus-reeks heeft aangewend.

---

(1) C. Van Mander, Het Schilderboek, uitgave A.F. Mirande en G.S. Overdiep, Amsterdam 1936, blz. 237.

(2) R. Hedicke, Cornelis Floris und die Floris-dekoration, Berlijn 1910 ; — D. Roggen en J. Withof, Cornelis Floris, in Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, VIII (1942) blz. 79 en IX (1943) blz. 133 ; — I. von Roeder-Baumbach, Versieringen bij Blijde Inkomsten. Antwerpen De Sikkel, 1943, blz. 12 en 46.

Ten slotte vermelden wij nog dat de algemene rode tonaliteit van de bestudeerde stukken gans verschilt van de overwegend gele tonen der Vertumnus-reeks.

Ten overstaan van de voortreffelijke ambachtelijke uitvoering dient, volledigheidshalve, de vraag naar de identiteit van de *legwerker* te worden gesteld.

De blauwe rand der tapijten werd, wellicht tijdens de restauratie van Gentili, op het einde der XIXde eeuw door een bruine rand vervangen. De oorspronkelijke rand bleef echter gedeeltelijk onder de nieuwe bewaard.

Op de rand van het Dryaden-tapijt, rechts beneden, heeft men het oude weversmerk, dat nog op de oude rand aanwezig is, gecopieerd. Men mag aannemen dat het merk nagenoeg getrouw weergegeven is. Het is moeilijk na te gaan, want de draden van het nieuwe merk zijn dwars door het oude merk gestoken.

Het lijdt geen twijfel dat dit het merk is van een lid der familie Van den Hecke. Men kent het merk van Frans Van den Hecke ([1]). Göbel ([2]) reproduduceert drie merken die nauw verwant zijn aan het onze ; twee ervan schrijft hij toe aan Jan Van den Hecke, die stierf in 1633, en een aan Leo Van den Hecke, die werkzaam was omstreeks 1575.

Men weet hoe het weversmerk, mits een lichte wijziging of toevoeging, van vader op zoon werd overgeërfd. Maar anderzijds moet men er rekening mede houden dat het merk van een zelfde legwerker niet altijd identisch werd uitgevoerd.

Voor de periode die ons interesseert — het midden der XVIde eeuw — beschikt men over weinig vaststaande gegevens nopens de merken. Wij zijn geneigd als hypothese voorop te stellen, dat de beide bestudeerde tapijten het werk van een oudere Jan Van den Hecke ofwel van de reeds vermelde Leo Van den Hecke zouden kunnen zijn.

Dr. Elisabeth DHANENS

([1]) Cfr. A. Wauters, o.c. XXVII (1881) blz. 34.

([2]) H. Göbel, Wandteppiche. Die Niederlände. Leipzig 1923, pl. 4 en 5.

Het is mij een aangename plicht de Heer O. de Smedt van harte te bedanken voor zijn tussenkomst met het oog op de uitvoering der foto's, evenals voor de verbetering van de Italiaanse samenvatting.

SAMENVATTING

Due arazzi fiamminghi appartenenti alla collezione del Palazzo del Quirinale a Roma. L'uno rappresenta Perseo chiedente l'ospitalità di Atlante, l'altro una scena del culto di Cerere. Ambedue sono del tipo detto « a pergola ». Essi sarebbero appartenuti a Margarita di Parma. Tale ipotesi sembra convalidata dalla presenza sugli arazzi stessi di uno scudo femminino austro-borgognone nonchè della data 1559, lo stesso anno cioè in cui Margarita fu nominata Reggente dei Paesi Bassi.

L'ignoto pittore bozzettista ha prelevato vari elementi dalla serie degli arazzi di Vertumno e Pomona (Vienna e Madrid). Egli ha pure adoperato taluni altri ornamenti di uso corrente verso la metà del cinquecento.

L'arazziere appartiene alla famiglia Van den Hecke, di Brusselle.

Tributiamo i nostri più vivi ringraziamenti al Comm. Elmo Paci per averci autorizzati ad esaminare e riprodurre gli arazzi in parola, nonchè al Comm. A. Vasari che gentilmente s'incaricò di fotografarli.

Osias Beert l'Ancien, Peintre de Fleurs

Depuis une quinzaine d'années progresse la connaissance des natures-mortes d'Osias Beert l'Ancien (1) ; mais on n'a guère étudié son œuvre comme peintre de fleurs (2). Il doit l'avoir été puisqu'un inventaire du dix-septième siècle mentionne, parmi les biens d'une bourgeoise d'Anvers défunte : « Een stuck van blommen op een groote 16 stuyvers maet, van Osias Beet » (3). Cet inventaire date des 5 et 7 juillet 1627. Il s'agit de fleurs exécutées par Osias Beert l'Ancien : son fils, Osias le Jeune, n'avait alors que cinq ans.

Ce document est le seul texte relatif à l'activité d'Osias Beert en tant que peintre de fleurs. Il existe d'autres pièces d'archives dont le témoignage ne constitue qu'un apport de données biographiques. Les registres corporatifs des peintres anversois nous procurent suffisamment d'indications pour situer entre 1596 et 1624 la carrière de l'artiste dans la métropole flamande. En 1596, un certain André van Baseroo le fait inscrire en qualité d'apprenti travaillant sous sa direction: « Osyas Bert by Andris van Baseroo, schilder » (4). Sept ans plus tard, en 1602, le nom d'Osias Beert figure parmi ceux des nouveaux maîtres reçus dans la corporation : « Osias Beet, schilder » (5). Ces dates permettent de supposer que l'artiste naquit vers 1580 : les jeunes peintres atteignaient en général l'étape de la maîtrise vers leur vingt-cinquième année.

---

(1) Voir l'article de C. Benedict, *Osias Beert*, dans L'Amour de l'Art, t. XIX, 1938, pp. 307-313.

(2) Ib., *o.c.*, p. 312a ; *Ashmolean Museum. Catalogue of the Collection of Dutch and Flemish Still-Life Pictures bequeathed by Daisy Linda Ward*, Oxford, 1950, p. 38.

(3) J. Denucé, *Les Galeries d'art à Anvers aux 16e et 17e siècles. Inventaires*, Anvers, 1932, p. 40.

(4) Ph. Rombouts & Th. van Lerius, *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Anvers, 1872, t. I, p. 395.

(5) Ph. Rombouts et Th. van Lerius, *o.c.*, p. 419.
On rencontre dans les documents trois orthographes du nom du peintre : *Bert, Beet, Beirt.* Les signatures sont *Beert* et *Beet.* L'existence de ces variantes n'a rien d'étonnant : l'orthographe à cette époque, était encore instable. Rombouts et van Lerius ont lu : *Osyas Beert,* dans plusieurs autographes de l'artiste (*o.c.*, t. I, p. 680).

Osias Beert épouse Marguerite Ykens, à Notre-Dame d'Anvers, le 8 janvier 1606 ([1]). Il va former six élèves, le premier, en 1605, le dernier, en 1617. Ses meilleurs disciples seront le neveu de sa femme, François Ykens, peintre de fleurs et de natures-mortes, et le graveur Paul Pontius, qui furent ses apprentis en 1615 et 1616 ([2]). Le maître habitait, à la naissance de son fils Osias, en 1622, la maison dite : « Le Roi des Maures », sise sur le « Pont de la Prison », et pratiquait, en même temps que son art, le commerce du liège ([3]). Il mourut en 1624, puisque les registres corporatifs mentionnent, à l'actif de cette année, le payement de la dette mortuaire, effectué le 7 novembre 1625, par la veuve de l'artiste ([4]).

On sait depuis toujours que ce dernier peignit des natures-mortes : celle du Prado, signée «O. BEET F» ([5]), fut longtemps la seule œuvre connue. Son style présente quelques qualités particulières. Le maître juxtapose plutôt qu'il ne les groupe, verreries, vaisselle, boîtes et aliments, sur une table vue en perspective plongeante et garnie d'un tapis vert. Il s'attache aux difficultés picturales : coquilles d'huîtres nacrées, jeux de reflets, précieuses coupes vénitiennes et coque de marron transparaissant au travers d'une de ces coupes ; mais l'ordonnance régulière de la composition est archaïque et le coloris s'avère gris et trop égal ([6]).

A cette *Nature-Morte* s'ajoutent trois tableaux de fleurs nouvellement découverts et qui portent, comme elle, la signature complète de l'artiste. Leur trouvaille confirme le témoignage écrit relatif à Osias Beert, peintre de fleurs. Ils représentent trois types de composition différents : une nature-morte d'objets domestiques parmi lesquels figure un bouquet, une coupe avec des roses, un haut vase garni d'une gerbe.

La *Nature-Morte*, propriété de la galerie Paech d'Amsterdam en 1939, est signée : « O. Beert fecit » et conçue dans le même esprit que celle du Prado *(fig. 1)*. Le maître étale, sans chercher une composition organique, verres

([1]) Ib., *o.c.*, p. 516, n. 2.
([2]) Ib., *o.c.*, pp. 432, 467, 470, 477, 516, 520, 528.
Les autres apprentis furent : Jean Ykens (1605), François van der Borch (1610), Pierre Doens (1611) et Joes Willemssen (1617).
([3]) F.J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* Anvers, 1883, I, p. 1118.
([4]) Th Rombouts et Ph. van Lerius, *o.c.*, t. I, p. 600 ; t. II, p. 185.
([5]) N° 1606. Bois, 54 × 43. Inscrit au catalogue sous le nom d'Osias Beert le Jeune.
([6]) L'examen du style établit que cette œuvre fut exécutée aux Pays-Bas, au début du dix-septième siècle. L'auteur n'est donc pas Osias Beert le Jeune auquel l'attribue le catalogue du Prado, mais son père, Osias l'Ancien.



Fig. 1. — OSIAS BEERT — Nature-Morte
(Bois, 63×14)

Amsterdam, galerie W. Paech

à vin, assiettes de fruits, hanap d'orfèvrerie, bouteille en porcelaine de Chine contenant deux roses et cinq tulipes. Ce bouquet peu serré, véridique, est bien différent des gerbes opulentes qu'Osias Beert élabore comme unique sujet d'autres tableaux, mais la facture des fleurs est analogue : les tulipes ont des formes ondulantes, capricieuses et les roses ploient à l'extrémité de tiges en vrille caractéristiques. Il est curieux de noter le rapport iconographique de ce vase de fleurs avec certains bouquets de Jean Bruegel comme celui de Wringfield Castle, œuvre signée autour de laquelle gravite tout un cycle de répliques.

Un deuxième tableau de fleurs, signé : « Beert F.», est une *Coupe avec des Roses* et se trouvait jadis à Berlin *(fig. 2)*. Le plat, délicatement incrusté, supporte un amas de roses, d'églantines, au centre d'une table de bois sur laquelle Osias Beert éparpille une libellule, un œillet nain, des pétales qu'il détaille en festons réguliers. Il plaque sur le fond neutre un papillon blanc. Les fleurs sont claires et le peintre recherche timidement un effet de masse en fonçant celles de droite. Il réalise un type de composition tout autre que

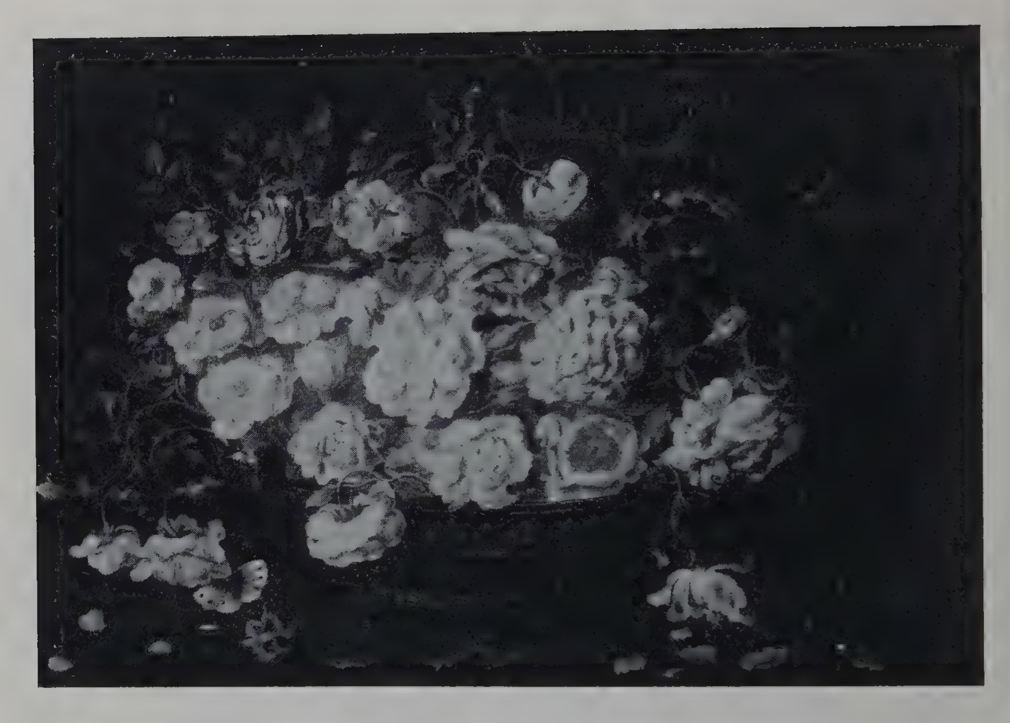


Fig. 2. — OSIAS BEERT — Coupe avec des Roses
(Bois, 52×74)

Berlin, galerie van Diemen

celui des corbeilles fleuries de Jean Bruegel : Osias Beert étage les roses en forme de trapèze et ne tente pas, comme Bruegel, d'établir un rapport entre la table et la coupe. Il représente vase et fleurs à niveau de l'œil tandis que la table, toute entière, est vue d'en haut. La perception de la fleur est originale: nombre de pétioles en vrille, auréole de capricieux feuillages, roses légères aux pétales ébouriffés, créent un ensemble d'une fantaisie tourmentée qui ne manque point de charme.

Le troisième tableau de fleurs, signé: «Obeert. F» est un *Vase de Fleurs* que possédait en 1948 la galerie londonienne W.E. Duits *(fig. 3)*. Une gerbe touffue, archaïque, jaillit d'une poterie mouchetée. Quantité de fleurettes s'y mêlent aux iris, roses et tulipes. Deux feuilles de géranium-lierre s'inclinent au bord du vase ; romarin et feuillage de rosier auréolent la gerbe. Une jonchée de pétales, un papillon, une libellule, animent la table et les montants



Fig. 3. — OSIAS BEERT — Vase de Fleurs
(Bois, 75 × 52,5)

Collection particulière anglaise (anciennement galerie W.E. Duits)

d'une niche flanquent le bouquet. La composition de ce dernier est rythmée par le jeu d'une masse de fleurs rondes appuyées au col du vase et contrastant avec l'élan des tulipes, des iris qui les surmontent. L'opulence et l'archaïsme de cette gerbe rappellent ceux des *Vases de Fleurs* dont Adrien Collaert et Théodore de Bry répandirent les gravures aux Pays-Bas vers 1600. On retrouve les multiples vrilles et les formes capricieuses observées dans la *Coupe avec des Roses*.

Ces trois tableaux signés représentent, heureux hasard, trois types de composition d'Osias Beert autour desquels on peut grouper une douzaine d'œuvres, non signées, de même style.

Le premier des trois groupes ainsi formés a comme centre la *Nature-Morte* d'Amsterdam et comporte trois tableaux.

Le musée de Grenoble conserve sous le nom de Louise Moillon, quatre *Natures-Mortes* de même format et de même genre, dont l'une est égayée de fleurs ([1]). MM. Pierre de Boer ([2]) et Carl Benedict ([3]) les ont restituées à Osias Beert. Et pour de bonnes raisons : les éléments choisis comme sujet du tableau, la manière de les disposer et de les peindre sont typiques de son art. Le maître joignit aux objets complaisamment étalés dans l'une de ces compositions, un verre garni de roses, une bouteille en porcelaine de Chine dont le col étroit supporte une touffe d'anémones et de tulipes. Une certaine maladresse préside à l'érection de ces deux bouquets, de même hauteur, parallèles et verticaux, sur un même plan. Le vase chinois rappelle celui de la *Nature-Morte* d'Amsterdam, mais les fleurs qui le coiffent d'une houppe symétriquement ordonnée, manquent ici de souplesse et de grâce. Les deux bouquets ont un aspect de véracité que n'offrent pas tous les vases de fleurs de l'artiste, mais seulement les fleurs qu'il introduit dans ses complexes natures-mortes.

On retrouve dans le *Déjeuner* de la collection Rothmann, de Londres, les assiettes d'huîtres et de fruits, les coupes vénitiennes et l'humble miche des compositions d'Osias Beert. Le modeste verre de fleurs qui les accompagne est, lui aussi, simplement réaliste.

Le deuxième groupe de tableaux gravite autour de la *Coupe avec des Roses*, signée, de Berlin. On peut rapprocher de cette œuvre deux *Corbeilles de Fleurs*.

([1]) N° 74, 75, 76, 77. Bois, 52 × 73.
([2]) Voir le catalogue de l'exposition *Die Jungeren Brueghel und ihr Kreis*, Vienne, 1935, p. 16.
([3]) C. Benedict, *o.c.*, p. 310.



Fig. 4. — OSIAS BEERT — Vase de Fleurs
(Bois, 83,5×60)

Bruxelles, collection Comte Jean de Bousies

L'une, également avec des roses, se rencontrait en 1935 sur le marché d'art berlinois. On remarque en la comparant à la peinture signée, même composition, même déséquilibre de perspective entre la table et la vannerie, même amas de roses en forme de trapèze, auréolé de feuilles et compliqué de tiges en vrille. Une libellule est accrochée non plus au bois de la table, mais au feuillage. Le second de ces tableaux, un *Panier de Fleurs*, est exposé sous le nom de Jean Bruegel, à la Galerie Harrach de Vienne. Il n'est guère possible d'accepter cette attribution en dépit du monogramme JB que signale le catalogue. Rien n'évoque ici les corbeilles typiques de Bruegel : on cherche en vain ses touffes légères de fleurettes, la rondeur vaporeuse de ses roses, les menues herbacées couronnant le monceau fleuri dont lui seul est alors capable d'exprimer avec quelle poésie, la molle et ferme douceur ! Avec raison, M. Pierre de Boer a restitué à Osias Beert ce *Panier de Fleurs* de Vienne (1). On y reconnaît les caractères de la *Coupe avec des Roses*, signée, qui se trouvait à Berlin : même perspective, même équilibre, même fantaisie des vrilles, papillon identique, branche de roses analogue.

Le troisième groupe de tableaux de fleurs a comme prototype le *Vase de Fleurs* signé de la galerie W.E. Duits, précédemment signalé. Ce groupe est le plus important : on peut y classer six, peut-être sept *Bouquets* non signés. Cinq de ces *Bouquets* offrent d'étroites ressemblances avec la gerbe au bas de laquelle le maître apposa une signature. L'un est entré avec le legs Daisy Linda Ward, à l'Ashmolean Museum d'Oxford ; deux furent exposés, l'un à Amsterdam, en 1934, l'autre, à Vienne, en 1935 ; le quatrième se trouve à Bruxelles, chez le Comte Jean de Bousies ; le cinquième appartient à la Pinacothèque ambrosienne de Milan. Les *Bouquets* d'Oxford et de Vienne, couronnés d'une lourde fritillaire, se rangent, à première vue, dans l'œuvre d'Osias Beert. Le *Vase de Fleurs* de Bruxelles est tout particulièrement apparenté à celui de Vienne *(fig. 4)*. L'artiste ordonne sous la couronne impériale du sommet nombre de fleurs variées qui forment un bouquet touffu ; les feuilles de géranium-lierre s'appuient comme ailleurs, au col du vase à pied, garni de reliefs. Quelques pétales jonchent la table. La composition est celle d'une œuvre légèrement archaïque, de facture soignée, parfois inhabile : le pot est-il en terre-cuite ou bien en métal ? Le coloris est chaud : les tons rouges et orangés s'opposent au fond qui est d'un vert très foncé ; la note discrète et froide de quelques touches d'azur met en valeur l'éclat général du bouquet.

---

(1) Voir le catalogue de l'exposition *Die Jungeren Brueghel*, Vienne, 1935, p. 16.

A l'exposition d'Amsterdam, « De Helsche en de Fluweelen Brueghel », en 1934, figurait sous le nom d'Abraham Bosschaert, un *Vase de Fleurs* posé dans une niche. M. Pierre de Boer, à bon escient, l'a depuis lors restitué à Osias Beert. La comparaison avec le bouquet signé de la galerie W.E. Duits et ceux qui viennent d'être groupés autour de ce dernier, ne laisse aucun doute sur l'exactitude de cette restitution.

Il existe à la Pinacothèque ambrosienne de Milan, une *Gerbe de Fleurs* très analogue, conservée sous l'appellation : « Manière de Bruegel ». Les deux tableaux sont de dimensions identiques; les similitudes de l'iconographie et du style en font presque des répliques : niche jonchée de pétales, vase de verre, présentation, ordonnance et caractère du bouquet. Certains détails rappellent le *Vase de Fleurs* de la galerie W.E. Duits : les deux feuilles de géranium-lierre et la touffe de narcisses presque semblable qui les surmontent, un bluet échevelé, une rose, à droite, la fritilla. On remarque au centre du bouquet, un groupe de tulipes qu'Osias Beert introduit volontiers à cette même place. Une rose, à gauche, et la couronne impériale du sommet ressemblent fort à celles qu'on voit dans la gerbe conservée à l'Ashmolean Museum. Il nous semble qu'on puisse inscrire le tableau de Milan au catalogue d'Osias Beert ou de son atelier.

On pourrait leur restituer encore un *Vase de Fleurs* qui se trouvait avant 1938 sur le marché d'Amsterdam, sous le nom d'Abraham Bruegel. On y retrouve, sinon la niche, du moins un vase de verre analogue à celui vu dans les deux tableaux précédents. Le style de la gerbe est bien celui d'Osias Beert : opulent bouquet dont les tulipes forment le centre, masse de fleurs rondes qui les soutiennent, pesante fritillaire du sommet aux pétales ondulants, géranium-lierre, lourd papillon brun, facture des roses et des tulipes. Dernier détail : le support et les dimensions de cette peinture sont identiques à ceux des deux *Vases de Fleurs* précédents.

Il serait enfin possible qu'un septième *Bouquet* assez différent fût également l'œuvre d'Osias Beert auquel M. de Boer l'attribue. Son iconographie, son opulence et le style de ses tulipes évoquent les caractères de l'artiste.

Dans un autre tableau, *Corbeille et Vase de Fleurs*, d'une collection privée de Bâle, Osias Beert juxtapose panier et poterie, sur une table de bois semée de pétales et de menues pensées *(fig. 5)*. Le vase moucheté est à gauche, au premier plan; la vannerie a plus d'importance, mais se trouve en retrait, à droite. Roses et tulipes s'enchevêtrent avec d'autres fleurs, des feuillages.



Fig. 5. — OSIAS BEÉRT — Corbeille et Vase de Fleurs
(Bois, 53×72,5)

Bâle, collection privée

L'opulence de la composition et les formes capricieuses relèvent du charme archaïque, un peu tourmenté d'Osias Beert. L'exactitude de l'attribution est indiscutable.

Une quinzaine de tableaux de fleurs du vieux maître anversois, exécutés entre 1602 et 1624, sont ainsi connus et caractérisés par leur style original. On a vu que l'artiste représente des vases ou des coupes avec des fleurs, et qu'il introduit des bouquets dans certaines natures-mortes. Le bouquet joint à ces compositions est simple et les fleurs ne sont pas une reproduction faite d'après nature : la répartition symétrique des roses, des tulipes en témoigne dans les *Natures-Mortes* de la galerie Paech et de Grenoble. La composition des vases de fleurs choisis comme thème unique de tableau, est au contraire,

opulente, complexe. Le peintre multiplie autour des roses, des tulipes, ses préférées, nombre de fleurs observées avec un soin patient. Il couronne presque toujours d'une pesante fritillaire leur échafaudage serré. Il dispose avec régularité les fleurs de taille semblable et comble de fleurettes les intervalles que les premières n'ont pu remplir. Il répartit les roses à la base de la gerbe et réunit les tulipes, les iris, vers le sommet de son exubérante architecture. Une ou deux feuilles typiques de géranium-lierre retombent sur le col du vase. L'exécution de chaque élément du bouquet est réaliste et son ordonnance générale pleine de fantaisie, d'« impossibilités ». Ce mélange de vie et d'irréalisme caractérise nombre de *Vases de Fleurs*, à cette époque : Jean Bruegel, Ambroise Bosschaert ou Roland Savery ne conçoivent pas autrement leurs grandes gerbes. On trouve aussi chez Bruegel peintre de fleurs, comme on l'a vu chez Osias Beert, de simples bouquets et d'autres où surabonde la richesse de l'invention. La formule d'Osias Beert est celle de ses contemporains, mais il l'interprête d'une façon originale, qui semble plus archaïque que la leur.

La composition des coupes avec des fleurs diffère de celle de Jean Bruegel. Désaccord de perspective entre la coupe et la table, choix des fleurs réduit à des roses, sauf dans le tableau de Bâle, amoncellement serré en forme de trapèze en sont les traits distinctifs.

La forme, chez Osias Beert, est peut-être l'élément le plus original de son style. Le galbe de ses fleurs est plein de caprice : le maître dissèque les roses en pétales ondulants, ébouriffés autour des étamines, il les suspend à des tiges en vrille dont la chute équilibre le bouquet. Ses tulipes, ses iris, sa couronne impériale, ses feuillages, le moindre brin de muguet, de myosotis, affectent les mêmes formes sinueuses. Les pétales épars ont des bords soigneusement festonnés. Cette écriture personnelle, irrégulière assure à l'œuvre une grâce un peu tourmentée : elle est à la fois charmante et systématique.

Comme ses contemporains, Osias Beert entoure ses fleurs d'une auréole de feuillages dont les teintes foncées servent de repoussoir aux fleurs et s'efforce ainsi d'en faire « tourner » la masse. L'étude des valeurs atmosphériques en est encore à ses débuts. On apprécie dans la *Nature-Morte* du Musée de l'Etat d'Amsterdam (1), la juste répartition de la lumière, le passage nuancé de l'ocre du premier plan au fond obscur. On retrouve ces qualités

(1) N° 922 E1. Bois, 46,5×79. Anciennement attribué à Georges Flegel. Voir C. Benedict, *o.c.*, pp. 310, 312, 313.

dans les natures-mortes de même genre qu'Osias Beert enrichit d'un bouquet. Il semble que ses vases et ses coupes avec des fleurs ne les possèdent pas au même degré. La lumière, moins savamment dosée, tombe de gauche et l'ombre portée s'étend à droite.

Une telle originalité du style nous pousserait à éliminer en les comparant aux œuvres authentiques, certaines peintures présentées sous le nom de l'artiste. L'attribution de deux natures-mortes semble assez douteuse. La première appartient au musée de Détroit : elle représente avec une subtile beauté coloriste (1), une assiette de fraises, une petite bouteille contenant deux roses allégées de romarin, des cerises et des papillons. Il nous semble qu'il manque à cette composition le raffinement et la complexité de celles d'Osias Beert, leur étalage d'objets domestiques, souvent précieux; le peintre ne fit, à notre connaissance, aucun bouquet du genre de celui-là.

La seconde de ces deux natures-mortes se trouvait en 1940 à Enschede, dans la collection H.B.N. Ledeboer. On y dénombre sur une table posée de biais, de la vaisselle, des fruits, un pain et six œillets dans un verre. Une certaine maladresse fausse la mise en perspective des assiettes et quelques erreurs de forme contrastent avec la sûreté d'une œuvre authentique comme la *Nature-Morte* de la galerie W. Paech.

Une troisième *Nature-Morte* signalée à Munich en 1928, sur le marché d'art, n'est certainement pas d'Osias Beert auquel on l'attribua, peut-être à cause de la présence d'une boîte en fibre de bois rappelant celle que l'on voit dans le tableau signé du Prado. Ni la très sobre composition, ni la coupe pleine de jasmin et de branchettes de fruits ne peuvent se comparer à celles du maître anversois. La peinture, de style plus évolué, plus tardif, est de date plus récente.

Une *Coupe avec des Fleurs*, jadis dans la collection Jozefus Jitta, passa du catalogue d'Osias Beert à celui de Jean Bruegel. Il ne convient de l'attribuer ni à l'un ni à l'autre, bien que sa conception, sa mise en page et sa perspective soient dans la tradition du second. La facture des fleurs n'est pas celle d'Osias Beert : on ne trouve ni ses tiges nombreuses, tournées en vrille, ni ses roses typiques, ni ses formes sinueuses.

---

(1) W.R. Valentiner, *Still-Life Painting Detroit*, dans Bulletin of The Detroit Institute of Arts of the City of Detroit, XV, fasc. 4, janvier 1936, p. 49a.

ESSAI DE CATALOGUE DES TABLEAUX DE FLEURS D'OSIAS BEERT

I. ŒUVRES AUTHENTIQUES

A) TABLEAUX SIGNÉS

NATURE MORTE

Bois, 63 × 114. Signé : O. BEERT FECIT
Amsterdam, galerie W. Paech
Appartint à la collection Speelmann de Londres
Repr. : C. Benedict, *o.c.*, fig. 3, p. 308.

COUPE AVEC DES ROSES

Bois, 52 × 74. Signé : BEERT F.
Berlin, galerie van Diemen
Repr. : C. Benedict, *o.c.*, fig. 10, p. 311.

VASE DE FLEURS

Bois, 75 × 52,5
Signé : OBEERT. F
Collection privée anglaise
Appartint à la galerie W.E. Duits de Londres.

B) TABLEAUX NON SIGNÉS

VASE DE FLEURS

Bois, 74 × 52
Exposé à Amsterdam, galerie P. de Boer, Exposition *De Helsche en de Fluwelen Brueghel*, 1934, nº 247, avec attribution à Abraham Bosschaert
Repr. au cat. de cette exposition.

VASE DE FLEURS

Bois, 72 × 52
Amsterdam, galerie M. Wolff, avec attribution à Abraham Bruegel.

VASE DE FLEURS

Amsterdam, galerie P. de Boer (avant 1945).

CORBEILLE ET VASE DE FLEURS

Bois, 53 × 72,5
Bâle, collection particulière
Appartenait en 1947 à la galerie M. Schultess, de Bâle.

CORBEILLE DE ROSES

Toile, 60 × 82
Berlin, vente de la galerie van Diemen et Cº, 25 janvier 1935, nº 3.
Exposé à Amsterdam, galerie P. de Boer : Exposition *De Helsche en de Fluweelen Brueghel*, 1934, nº 240 (avec mention d'une signature).

VASE DE FLEURS

Bois, 83,5 × 60
Bruxelles, collection Comte Jean de Bousies.

NATURE-MORTE

Bois, 52 × 73
Grenoble, musée, nº 74, avec attribution à Louise Moillon
Recueilli par l'Administration départementale lors de la fondation du musée en 1798. Exposé à Paris, au Petit Palais : Exposition *Les Chefs-d'Œuvre du Musée de Grenoble*, 1935, nº 95.
Atribué par M. Charles Sterling à Georges Flegel (Exposition *Les Peintres de la Réalité en France*, Paris, 1934, p. 127).
Restitué à Osias Beert par MM. Pierre de Boer et C. Benedict.

NATURE-MORTE

Bois, 53 × 66
Londres, collection Rothmann
Exposé à Amsterdam, galerie P. de Boer : Exposition *Bloemstukken van Oude Meesters*, 1935, nº 13
Repr. au cat. de cette exposition.

VASE DE FLEURS

Bois, 74 × 51
Milan, Pinacothèque ambrosienne, nº 12, avec attribution : « Manière de Jean Bruegel ».

VASE DE FLEURS

Bois, 61 × 45
Oxford, Ashmolean Museum, legs Daisy Linda Ward, nº 7
Repr. : *Ashmolean Museum. Catalogue of the Collection of Dutch and Flemish Still-Life Pictures bequeathed by Daisy Linda Ward*, Oxford, 1950, p. 39.

CORBEILLE DE FLEURS

Bois, 54 × 75. Signature : JB
Vienne, Galerie Harrach, nº 10, avec attribution à Jean Bruegel de Velours.

VASE DE FLEURS

Bois, 78 × 54
Vienne, galerie Sankt Lucas : Exposition *Die Jungeren Brueghel und ihr Kreis*, 1935, nº 10 Parut en vente à Bruxelles : vente A. de L. et M.A., chez Fernand Fiévez, 8 avril 1930, nº 28, avec attribution à Jean Bruegel de Velours
Repr. aux cat. de ces vente et exposition.

C) ŒUVRES MENTIONNÉES DANS LES DOCUMENTS ET NON RETROUVÉES

FLEURS

Anvers, maison mortuaire d'Antoinette Wiael, veuve de Jean van Haecht, décédée le 19 juin 1627. Mentionné dans l'inventaire rédigé les 5/7 juillet 1627.

II. ŒUVRES DOUTEUSES

NATURE-MORTE

Bois, 28 × 41
Détroit, The Detroit Institute of Arts of the City of Detroit, nº 426.
Parut vente Baumann et autres amateurs, La Haye, 28 avril 1930, avec attribution à Abraham Bosschaert. Exposé à Amsterdam, galerie P. de Boer : Exposition *Bloemstukken van Oude Meesters,* 1935, nº 14. Offert par Edgar B. Whitcomb au musée de Détroit, en 1935.

NATURE-MORTE

46 × 80
Enschede, collection H.B.N. Ledeboer
Appartint à la galerie P. de Boer d'Amsterdam.

III. ŒUVRES NON AUTHENTIQUES

COUPE AVEC DES FLEURS

47,5 × 61,5

Amsterdam, galerie J. Denys (1942), avec attribution à Jean Bruegel de Velours.

Appartint à la galerie N. Beets d'Amsterdam et à la collection Jozefus Jitta.

NATURE-MORTE

Bois, 50 × 61,5
Appartint à la galerie Fleichmann de Munich
Vente Francfort-sur-Main, galerie Helbing, 11 mai 1936, nº 148, avec attribution: « Maître allemand du XVII[e] siècle »
Egalement attribué à Fl. van Schooten.
A rapprocher d'une *Nature-Morte* (Bois, 45 × 66), signée : « P[rr] van der Hulst 1658 » (Amsterdam, galerie Keezer).

Université de Liège　　　　MARIE-LOUISE HAIRS

CHRONIQUE — KRONIEK

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE BELGISCHE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 11 FÉVRIER 1951

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ASSOCIATION SANS BUT LUCRATIF

La séance s'ouvre à 14 heures 30 à Bruxelles à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. le Chan. Lemaire, Président.

Présents : MM. le Chan. Lemaire, président, Van Puyvelde, vice-président, Jansen, secrétaire, de Beer, trésorier, Bonenfant, Mme Crick, MM. le comte de Borchgrave d'Altena, de Gaiffier, Melle Greindl, MM. Hasse, Hoc, Laes, Melle Ninane, MM. Poupeye, Sabbe, Squilbeck, Terlinden, van den Borre.

Excusé : M. van de Walle.

Le procès verbal de la séance du dimanche 17 décembre est lu et approuvé ainsi que le rapport du trésorier M. de Beer, après vérification des comptes par deux controleurs MM. Hasse et Terlinden.

Communication est donnée de lettres émanant de Melle Greindl, MM. Bonenfant, de Gaiffier et Squilbeck, nommés membres titulaires.

Le secrétaire montre la nouvelle couverture de la Revue. Plusieurs membres font des suggestions.

Le secrétaire donne ensuite lecture d'une lettre de M. Léon Halkin qui demande de déposer à la Bibliothèque de l'Université de Liège le Manuscrit sur les Dieux de la Gaule Belgique, commencé par l'épigraphiste français Allner et complété par H. Schuermans, afin de le mettre à la disposition des érudits, tout en sauvegardant le droit de propriété de l'Académie. Tous les membres présents se déclarent d'accord.

Sur la proposition de M. le Vicomte Terlinden l'assemblée décide de fixer les réunions de l'Académie aux mois de février, avril, juin, octobre et décembre.

A l'unanimité M. le Vicomte Terlinden est élu vice-président pour l'année 1951.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire Général,	*Le Président,*
AD. JANSEN	R. LEMAIRE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 11 FÉVRIER 1951

La séance est ouverte à 15 heures à la Fondation Universitaire sous la présidence de M. le Chan. Lemaire, président.

Présents : MM. le Chan. Lemaire, président, Van Puyvelde, vice-président, Jansen, secrétaire, de Beer, trésorier, Bonenfant, Mme Crick, MM. le comte de Borchgrave d'Altena, de Gaiffier, Melle Greindl, MM. Hasse, Hoc, Laes, Melle Ninane, MM. Poupeye, Sabbe, Squilbeck, Terlinden, van den Borre, membres titulaires, MM. Boutemy, Mme la Comtesse d'Ansembourg, MM. le Vicomte de Jonghe d'Ardoy, Fourez, Jadot, Laloux, Leconte, Mme Maquet-Tombu.

Excusés : M. van de Walle, membre titulaire ; Mmes Faider, Clerckx-Lejeune, M. le Chan. Tambuyser, membres correspondants.

Le procès verbal de la séance du dimanche 17 décembre est lu et approuvé, ainsi que le rapport du secrétaire sur l'exercice 1950.

Le Chan. Lemaire annonce la nomination du Vicomte Terlinden en qualité de vice président pour 1951 et cède le fauteuil présidentiel à M. L. Van Puyvelde.

Celui-ci remercie et inaugure sa présidence par une communication sur Les Apports des Italiens et des Flamands au développement de l'art pictural. La Renaissance est un phénomène européen qui se produit aussi bien en Flandre qu'en Italie. Le réalisme, qui est une de ses caractéristiques, se remarque en Flandre, mais aussi en Italie. La différence entre l'art du Nord et du Sud est en grande partie la conséquence de la technique. Les Italiens de la Renaissance conservaient la technique de la fresque ; Les Flamands emploiaient la peinture à l'huile pour les fresques et l'œuf pour peindre dans les livres et sur panneau. Ces différentes techniques conduisent à un style différent : on peut le constater au modelé, dans le choix des couleurs et dans le rendu de l'espace. Ainsi les Flamands ont apporté aussi bien que les Italiens des éléments nouveaux dans l'élaboration de la Renaissance.

M. le Chan. Lemaire souligne l'importance de cette communication, remercie l'orateur et lève la séance à 16.30 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
R. LEMAIRE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU DIMANCHE 22 AVRIL 1951

La séance est ouverte à 14.30 heures dans la salle des réunions des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles sous la présidence de M. L. Van Puyvelde.

Présents : MM. Van Puyvelde, président ; Jansen, secrétaire ; Mme Crick-Kuntziger, le Comte de Borchgrave d'Altena, Melle Greindl, MM. Hoc, Laes, le Chan. Lemaire, Melle Ninane, MM. Poupeye, Squilbeck, l'Abbé Thibaut de Maisières, van den Borren, van de Walle.

Excusés : MM. Bautier, le R.P. de Gaiffier, Lavalleye, le Vicomte Terlinden, Winders.

Le Président ouvre la séance en faisant l'éloge funèbre de M. Henri Velge, membre correspondant de l'Académie depuis 1927 et membre titulaire depuis 1936.

Le procès verbal de la séance du dimanche 11 février 1951 est lu et approuvé. Le secrétaire communique une lettre de la Fondation Universitaire annonçant qu'un subside de 20.000 fr. a été octroyé à l'Académie pour la publication de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Le président attire l'attention sur les changements apportés à la Revue, qui dès cette année paraîtra de nouveau quatre fois par an. Il demande aux membres de confier leurs études à l'Académie pour publication dans la Revue. Après quelques suggestions concernant la Revue on procède à la nomination de nouveaux membres : Melle Bergmans, membre titulaire ; Melle Danthine, MM. De Visser, Masai et Van Camp membres correspondants.

La séance est levée à 15 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. VAN PUYVELDE

SÉANCE GÉNÉRALE DU DIMANCHE 22 AVRIL 1951.

La séance est ouverte à 15 heures sous la présidence de M. L. Van Puyvelde dans la salle des réunions des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles.

Présents : les membres titulaires déjà nommés et Melle Calberg, MM. Jacobs van Merlen, Jadot, Joosen, Lacoste, Laloux, Leconte, Mme Maquet-Tombu, le Chan. Tambuyser, Mme Schouteden Wéry, Melle Verhooghen, membres correspondants.

Excusés outre les membres titulaires cités plus haut : M. Denis, Mme Faider et M. Fourez, membres correspondants.

Le procès verbal de la séance du dimanche 11 février 1951 est lu et approuvé. Le président donne la parole à Mme Crick-Kuntziger qui étudie les Tapisseries de l'Histoire de Jacob, d'après Bernard van Orley. Après avoir fait ressortir l'importance exceptionnelle de l'entrée dans nos collections nationales d'une suite de cette époque et de cette valeur artistique, Mme Crick expose ce que l'on sait de l'histoire de cette tenture, passée (selon Bottrigari) par héritage, au palais que possédait à Rome le Cardinal Lorenzo Champeggi, puis (selon Lessing) par voie d'achat, à la fin du XIXe siècle au château de Mosschen (Silésie) appartenant au Comte Tiele-Winckler ; ce dernier les fit transporter ensuite à sa propriété de Meggen (Suisse).

Mme Crick abordant l'étude du style de ces tapisseries, montre, en illustrant sa démonstration au moyen de clichés comparatifs, la place éminente qu'elles occupent dans l'œuvre de Bernard van Orley, à sa période d'apogée, c.à.d. au début du second quart du XVIe siècle.

Passant ensuite à la question, qui n'avait jamais été posée, de l'identité du fabricant de ces pièces magnifiques, constituant la plus belle édition actuellement connue et la seule complète de cette tenture, elle attribue celles-ci au moyen d'arguments convaincants à la manufacture de Willem de Kempeneere ; elle émet l'hypothèse d'une première édition, disparue, ayant appartenu à Charles-Quint, une acquisition par le Cardinal Campeggi ne pouvant se placer vraisemblablement qu'après 1530 et avant 1537. Elle signale également les éditions postérieures du XVIe et du XVIIe siècle.

Cette communication est suivie d'une visite guidée au cours de laquelle Mme Crick attire notamment l'attention sur la riche iconographie de cette tenture et sur le sens préfiguratif des multiples épisodes représentés.

Le président remercie Mme Crick et invite les membres à se rendre au bureau du Comte de Borchgrave d'Altena. Le Conservateur en Chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire souhaite la bienvenue aux membres de l'Académie et fait l'historique de l'achat des Tapisseries récemment acquises par les Musées. Il insiste sur le rôle de Mme Crick. Il présente ensuite un vin d'honneur ; le président remercie le Conservateur en Chef du bienveillant acceuil qu'il a bien voulu réserver aux membres de l'Académie.

Les membres quittent le Musée vers 18 heures.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. VAN PUYVELDE

VISITE A L'EXPOSITION D'ART MOSAN ET DES ARTS ANCIENS DU PAYS DE LIEGE

Dimanche 9 septembre 1951.

Le Comte de Borchgrave, président du Comité organisateur de cette exposition a eu l'obligeance d'inviter les membres de l'Académie à visiter sous sa direction la remarquable exposition d'Art Mosan. Malheureusement plusieurs membres étaient empêchés de se rendre à Liège le jour indiqué.

Le matin fut consacré à l'étude des œuvres exposées dans le Cloître de la Cathédrale Saint Paul, où l'on peut suivre l'évolution de l'art mosan à son apogée. Les organisateurs y ont réuni les ivoires et les orfèvreries. L'après-midi, le Comte de Borchgrave nous a conduit au Musée des Beaux Arts. Les membres ont pu y admirer un groupe de Madones et des statues du Christ vraiment imposants. Puis l'on passa en revue les miniatures, le mobilier et les peintures. En l'absence du Président le secrétaire remercia le Comte de Borchgrave d'Altena pour cette visite guidée et insista sur l'importance de ses études sur l'Art Mosan et son rôle dans l'organisation de cette exposition.

Le Secrétaire Général,
AD. JANSEN

Le Président,
L. VAN PUYVELDE

BIBLIOGRAPHIE

I.

OUVRAGES - WERKEN

WALTER OAKESHOTT, *The Sequence of English Medieval Art illustrated chiefly from MSS, 650-1450*, Faber and Faber Ltd, Londres, 1951, in 4°, XI et 55 pp, 87 ill., dont 16 en couleurs, prix £ 35.

Ce livre est d'actualité, dans ce sens qu'il reflète bien les tendances actuelles de l'archéologie. Depuis que l'humanité n'a plus de terres inconnues à découvrir, elle explore le passé avec une espèce d'intention d'y trouver une sensation rétrospective d'exotisme. Le XIXe siècle a redécouvert, au delà de la Renaissance, la splendeur du gothique, jadis tant décrié. Puis, on s'est avisé de l'existence au XIIe siècle d'une véritable renaissance médiévale. Poursuivant cette exploration dans le temps, nous portons actuellement notre admiration jusqu'au seuil de la période barbare qui, au moins par son orfèvrerie, intéresse encore. Il n'est plus question d'une nuit de mille ans, mais au contraire d'une apogée presque continue. C'est ce que l'auteur paraît avoir voulu exprimer par le terme *Sequence*, dérivé d'un terme latin signifiant suite et qui dans la langue liturgique désigne une hymne rythmée. Les strophes de ce poème admirable sont la période northumbrienne (650-850) — celle de l'enluminure dite irlandaise — les périodes anglo-saxonne récente, romane, celle du gothique primitif et celle du gothique tardif. M. Oakeshott a parfaitement réussi dans son effort d'objectivité visant à juger chaque style d'après les conceptions esthétiques de l'époque. Ainsi s'estompe un peu la notation d'alternance des périodes de préparation — celles de primitifs, si ce mot avait conservé son sens initial — et les périodes d'efflorescence, mais il faut reconnaître que des ouvrages tels que celui-ci font faire de grands progrès à la compréhension de l'art médiéval. L'auteur partage l'idée que la grande faille ne serait pas entre la Renaissance et le gothique, mais entre l'art qui tend surtout à exprimer des idées par des symboles et l'art qui met l'accent sur la forme concrète. Récemment, on a attribué cette révolution à l'abandon de la philosophie à tendances platoniciennes, représentée par saint Augustin, en faveur de celle d'Aristote, réhabilitée en Occident par saint Thomas d'Aquin. Nous aurions objecté que si l'évolution des idées peut avoir eu son influence sur l'art, celle du sentiment importe, peut-être, encore plus et qu'on a probablement négligé à tort le facteur de la littérature, notamment l'éclosion d'une sentimentalité exacerbée avec le roman de Tristan et Yseult, mais le livre de M. Oakeshott tendrait à nous faire placer plus haut qu'on ne le pensait jusqu'ici le changement d'orientation de l'art médiéval. Ainsi cet ouvrage qui n'est pas long est riche en enseignement. Les éloges que l'auteur adresse à son éditeur, pour ses efforts pour atteindre une parfaite fidélité des planches en couleurs, semblent entièrement mérités.

JEAN SQUILBECK

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *Georgian Furniture* — introduction par R. EDWARDS. Londres, 1947, in 8°, 20 pp, 163 ill, prix 7/6.

Pour mettre en valeur leurs grandes collections publiques, les Anglais consacrent un gros effort aux publications de ces institutions. Sur le plan scientifique, ils éditent peu ou pas d'annuaires ou de revues propres à un seul musée, ce qui leur a permis d'accélérer la publication des catalogues. Pour l'éducation du grand public, ils propagent de bons guides-

itinéraires, mais ce qui semble une idée spécifiquement anglaise, c'est d'avoir songé à l'*honnête homme*, qui n'a aucune intention de se spécialiser, mais qui veut avoir des lumières nettes sur tout sujet faisant partie de la culture générale. Dans ce genre, la brochure que nous signalons ici constitue une réussite parfaite. En treize pages, c'est-à-dire l'équivalent d'une longue causerie, M. Edwards expose d'une façon complète l'évolution du mobilier anglais entre 1720 et 1820. Il épargne à ses lecteurs tout étalage inutile d'érudition, mais l'effort de vulgarisation ne porte pas atteinte à la haute tenue intellectuelle de l'exposé. Il n'esquive pas les problèmes sous prétexte de simplifier. Aussi les archéologues du continent trouveront à la fois profit et agrément à lire ces pages. En effet, les styles anglais n'ayant eu qu'une très faible influence à l'étranger, on les connaît généralement fort mal. Il y a cependant d'intéressantes comparaisons à faire. Après la défaveur du gracieux et sobre style Queen Anne, les Anglais ont recherché une somptuosité assez proche de celle du Louis XIV, mais ils sont restés réfractaires aux outrances du Louis XV. Le prestige des ébénistes français leur faisait affecter de se meubler à la française, mais ce n'était qu'une formule et ils restaient dans un goût national. Quand les efforts d'un Locke paraissent sur le point d'aboutir, la réaction contre le rococo est déjà déclanchée en France et les frères Adams lancent le style néo-classique. Notons ici que M. Edwards n'attribue pas une origine anglaise au style Louis XVI. Pour terminer, signalons une faute d'impression. Le nom de Cuvilliés est devenu Cuvillier. On peut regretter cette coquille, mais nous retiendrons plutôt que l'auteur rend justice à notre compatriote, en le considérant comme le grand représentant, avec Meissonier, du style rocaille.

Jean Squilbeck

Jean ALAZARD. *Ingres et l'Ingrisme*. Paris, Albin Michel, 1951, 112 pp.

On croît tout connaître d'Ingres, parce que tant d'ouvrages lui ont été consacrés, et que les historiens d'art l'ont classé avec David comme l'initiateur de l'académisme et l'ont rendu responsable du traditionalisme le plus étroit.

Mais il n'y a, dans l'histoire de l'art, aucun problème qu'on ne puisse reprendre et considérer d'un point de vue nouveau. Le professeur Alazard l'a fait pour Ingres. Il a compulsé les documents connus, les a vus d'un œil frais et critique, et en a trouvé de nouveaux. Au point de vue esthétique il a repensé les idées admises et en a ajouté bien d'autres.

Et après lecture de cet ouvrage, aussi scientifique que bien écrit, il nous apparaît un autre Ingres que l'Ingres classique : Un Ingres vivant, un Ingres savant dont Jean Alazard, le spécialiste de l'art italien, fait remonter le style non à Raphaël, mais à la chapelle Brancacc de l'église des Carmes de Florence.

Cet ouvrage est un modèle de monographie.

Leo van Puyvelde

Cyril ALDRED, *Middle Kingdom Art in Ancient Egypt*. London, Alec Tiranti, 1950, in-16, VIII-56 pages, 83 figures hors texte. Prix : 6/-.

Ce manuel fait suite au petit livre du même auteur : *Old Kingdom Art in ancient Egypt* (1949), auquel il est, à mon avis, supérieur autant par la qualité du texte que par le choix des illustrations. Sans doute l'auteur met-il l'accent sur la sculpture en ronde-bosse : l'architecture est totalement absente, les arts graphiques et mineurs sont faiblement représentés ; mais, par compensation, nous avons ici plusieurs pièces inédites ou peu connues, notamment quelques objets du musée d'Edimbourg.

L'on ne peut demander à un ouvrage de vulgarisation d'apporter du nouveau, et l'auteur lui-même reconnaît avoir suivi, pour l'attribution des sculptures à tel ou tel règne, la thèse d'Evers dans *Staat aus dem Stein.*

Ce qui est attrayant dans le texte de M. Aldred, c'est la clarté avec laquelle il décrit l'évolution de l'art du Moyen Empire égyptien depuis la froideur et la sécheresse du début — dues au caractère de petite ville de province qu'avait Thèbes avant de devenir la capitale du royaume — jusqu'à l'idéalisme de la XII[e] dynastie, apporté peut-être de Memphis quand la résidence royale s'est installée plus au nord, dans le Fayoum.

Deux points de détail méritent d'être relevés. Le premier concerne les sculptures de Tanis, dont on a si souvent discuté la date et l'origine. En les classant dans le style « réaliste et officiel » de la XII[e] dynastie, l'auteur se demande si elles ne proviendraient pas d'Héliopolis ou de quelqu'autre site du Delta. La théorie est défendable, mais elle dénote, chez M. Aldred, une préoccupation qui apparaît tant le long de son exposé : celle de distinguer plusieurs « écoles » locales. Le second problème est relatif à ce qu'il est convenu d'appeler des « statues-bloc », considérées ici moins comme des œuvres que des ex-voto destinés aux temples, notamment à celui d'Osiris à Abydos. Peut-on, en Egypte, faire une démarcation aussi nette entre le culte funéraire et le rituel divin ? L'auteur pressent l'objection quand il émet l'hypothèse que la statue-bloc pourrait bien être l'imitation, en petit et pour les particuliers, de la statue osiriaque du pharaon.

Dans son ensemble, la présentation de l'art du Moyen Empire, si schématique qu'elle soit dans le livre de M. Aldred, est d'une lecture agréable et instructive.

A. Mekhitarian

II.

REVUES ET NOTICES - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

1. SCULPTURE ET ARTS DÉCORATIFS BEELDHOUWKUNST EN SIERKUNSTEN

En entreprenant de nous donner la première monographie complète de *La Collégiale Notre-Dame à Dinant*, M. l'abbé Evariste Hayot devait fatalement aborder des problèmes de l'histoire de la sculpture en Belgique. Cet excellent archéologue souligne d'abord l'intérêt des figures placées au XIII[e] siècle dans les archivoltes de l'ancien portail méridional, aujourd'hui enclos dans le baptistère. On ne saurait assez déplorer avec lui la mutilation du portail septentrional, qui par son thème iconographique, comme par son époque, doit être rapproché du rétable de Saint-Servais de Maestricht. Le XIV[e] siècle avait doté la collégiale d'une importante statuaire. Celle du porche méridional a aussi beaucoup souffert. De celle de la façade occidentale, il ne reste plus qu'un linteau représentant la résurrection des morts, ce dont il faut déduire que le tympan représentait le Jugement dernier.

Le mobilier de l'église est soigneusement décrit et étudié. Il comporte une Sainte Anne et une Sainte Begge du XV[e] siècle, œuvres de facture très sobre qui fait contraste avec le style emphatique de quatre autres statues dues à Simon Cognoulle et à Renier Rendeux. L'art qui a fait la prospérité et la gloire de la ville n'est représenté que par des œuvres récentes : un lutrin coulé en 1731 par Gérard Collart d'après un modèle de François Sacré (attribution nouvelle due à l'auteur) et deux paires de chandeliers monumentaux par Nicolas Bello et une autre paire par Hubert Grognart. Outre quatre calices, deux ciboires, deux ostensoirs et un encensoir presque tous sans poinçons, le trésor, reconstitué au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, compte un chef-reliquaire de saint Perpète ouvré par l'orfèvre athois Philippe le Noir et un reliquaire du même saint, qui pourrait servir de preuve nouvelle de la longue survivance du style Louis XIV dans le pays mosan. Il est, en effet, l'œuvre

de Gilbert de Nalines qui semble avoir travaillé assez tard dans le XVIIIe siècle. Quelques vêtements liturgiques ont survécu aux pillages de l'époque révolutionnaire. *(Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, tome II, 1951, pp 7-75).

— Après avoir longuement et minutieusement décrit les stalles de la collégiale d'Aarschot, M. l'abbé J. Steppe et M.F. Van Molle procèdent à une étude critique des théories au double sujet de la provenance et de l'auteur de ces œuvres de tout premier ordre. Le jonkheer L.S. Witsen Elias avait été frappé des analogies entre ces stalles et celles de l'église Saint-Pierre d'Oirschot en Brabant néerlandais, commandées en 1508 à Jan Borchmans d'Eindhoven et détruites au cours de la dernière guerre. Ce Jan Borchmans faisant un peu figure d'entrepreneur de travaux de menuiserie, il se peut donc qu'il n'utilisait pas partout les mêmes collaborateurs mais les auteurs estiment qu'au moins une des mains à travaillé aux deux ensembles. Cette première opinion admise et confirmée, il en restait une autre à examiner. Selon certains, les stalles d'Aarschot proviendraient de l'abbaye d'Averbode. En effet, la ville d'Aarschot ayant été mise à sac par les Gueux, en 1578, les stalles ont pu disparaître et être remplacées par d'autres. Cependant les auteurs précisent qu'en 1528 les stalles d'Aarschot étaient déjà célèbres. Ceci ne constitue pas une preuve, mais, par contre, les thèmes iconographiques se rapportent exclusivement à la Vierge tandis qu'à Averbode, si l'on vénérait la mère du Sauveur, saint Jean le Précurseur était patron du lieu. Ainsi l'hypothèse du transfert qui semblait sur le point d'être confirmée par la preuve que les stalles d'Aarschot sont de Jan Borchmans, alors que précisement celles d'Averbode ont été exécutées par ce maître de 1510 à 1513, est néanmoins rejetée par MM. Steppe et Van Molle. Ils préfèrent souligner le fait que de 1513 à 1517 et de 1518 à 1528 il y a deux périodes, durant lesquelles on ne parvient pas à retrouver où le huchier était occupé. Ce peut donc être à Aarschot. Evidemment les stalles de la collégiale Notre Dame ont été remaniées, mais cela ne prouve pas suffisamment qu'elles viennent d'un autre sanctuaire. Elles ont perdu leurs « parties hautes » qu'on a dit, sans preuve, se trouver en Angleterre, mais c'est peut-être une conséquence du vandalisme des Gueux *(De Koorbanken van de Onze Lieve Vrouwkerk te Aarschot — Een Bijdrage tot de Studie van de Laat Gotische Koorbanken in Brabant, Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites, tome* II, 1950, pp 199-250).

— Les participants du congrès archéologique d'Anvers ont eu l'agréable surprise de recevoir un second volume d'Annales. Il est consacré aux *Visites et Excursions* faites au cours des diverses journées et ces assises. *(Fédération Archéologique et Historique de Belgique*, XXXIIe session, Congrès d'Anvers, Juillet 1947, *Annales*, tome II, Anvers, 1951, in 8°, 144 pp. et 81 ill.). M. A. Jansen expose comment le cercle organisateur de la réunion s'était proposé d'offrir aux souscripteurs un guide de la ville et de ses environs. Si le projet n'a pu être réalisé immédiatement, nous n'avons rien perdu à attendre car le programme initial a été considérablement amplifié. Nous avons presque l'équivalent de ce que réalise la Société des Monuments français en consacrant son programme annuel à l'étude exclusive d'une ville ou d'une région.

A titre de preuve qu'il ne s'agit pas d'un simple guide, signalons d'abord l'étude de M.C. Van Herck, consacrée au mobilier de la cathédrale Notre-Dame. L'auteur ne s'y contente pas de décrire les pièces encore actuellement en place, mais il donne des indications précieuses sur les trésors d'art qui ont fait jadis la parure de l'édifice. Il est bon de rappeler ainsi que ce que nous possédons encore ne constitue que les vestiges d'une surabondance d'œuvres d'art sans cesse renouvelées après les dévastations *(Het Meubilair van de Antwerpse O.L. Vrouwkerk*, pp 37-56).

M. A. Jansen fait remarquer que l'église Saint-Paul nous permet de nous rendre parfaitement compte de l'évolution de l'art baroque à Anvers au cours des trois phases de ce style. La tâche de l'auteur était difficile, parce que les archives du couvent des Dominicains ont été détruites, mais notre Secrétaire Général a suppléé très ingénieusement à cette lacune

par ses recherches dans les documents communaux *(Het Meubilair van de Antwerpse St. Pauluskerk*, pp 69-74).

On lit avec non moins d'intérêt les recherches érudites de M.M. E. Tralbaut sur les lambris et les confessionnaux de l'église Saint-Charles, mais le problème n'étant pas définitivement clos, il serait prématuré de porter un jugement sur ces pages *(Over de houten Wandbekleding en Biechtstoelen van Michel van der Voort de Oude in de St. Carolus Borromeuskerk te Antwerpen*, p 85-100).

M. l'abbé E. Sledsens donne un bref aperçu sur les œuvres d'art de la jolie ville de Geel *(Kunstwerken te Geel*, pp. 125-126).

Mgr. J. Bauwens a fait faire aux congressistes une visite détaillée de l'abbaye norbertine de Tongerloo que Sanderus qualifiait de plus célèbre de toute la Campine et qui, malgré ses épreuves, a conservé une importante galerie de tableaux. Le prélat commente en outre, quelques bons morceaux de sculpture, quelques pièces d'orfèvrerie et quelques ornements liturgiques *(Een bezoek aan Tongerloo*, pp. 127-135).

— Les ducs de Bourgogne de la maison de Valois ont par leur mécénat favorisé l'éclosion d'un art très caractéristique dont on a voulu donner un aspect complet en une somptueuse exposition itinérante qui a eu son siège tout d'abord à Dijon, puis à Amsterdam et achevera sa brillante carrière à Bruxelles.

Le Musée de Dijon a édité sous la direction de M. Pierre Quarré, un beau catalogue portant le titre *Le Grand Siècle des Ducs de Bourgogne* (Dijon, 1951, in 8°, 104 pp. et 40 pl.). Dans la préface M. Lucien Febvre retrace d'une façon très brillante les circonstances historiques qui ont provoqué l'ascension de la maison de Bourgogne. La brièveté forcée du texte et l'abondance des faits à évoquer n'empèchent pas l'auteur d'émettre des idées très originales et très profondes.

En exposant *Quelques vues sur le mécènat des Grands Ducs de Bourgogne*, M.H. David nous fait passer par une habile transition de l'histoire à l'histoire de l'art. Nous n'avons pas à parler du choix des peintures exposées, mais celui des sculptures a été très heureux. Autour des œuvres de Claus Sluter, qu'on n'avait pas à faire venir de loin, on a réuni des témoins de l'art de ses précurseurs, comme le maître des prophètes de l'Hôtel de Ville de Bruxelles et Jacques de Baerze de Termonde, mais surtout des œuvres qui montrent sa triple influence en Bourgogne, dans les Pays-Bas du Nord et du Sud. Pour autant que l'on puisse parler de trois écoles issues du maître de Haarlem, la plus slutérienne nous semble celle de Bourgogne. L'atelier de Dijon a visiblement changé l'orientation de la sculpture de la région, tandis que dans les anciens Pays-Bas, Sluter apparait comme le plus brillant représentant d'un art nouveau, qui sans lui n'aurait pas atteint son sommet, mais qui aurait existé, même sans lui. Comme il n'a laissé aucune œuvre capitale dans sa patrie, son influence n'y aura jamais été que médiate. tandis qu'il lui doit incontestablement sa formation première, soit aux ateliers de Haarlem, soit plus vraisemblablement à ceux de Bruxelles. Les industries d'art sont aussi bien représentées que la sculpture. Comme elles sont l'indice d'une grande prospérité, elles donnent la supériorité aux états les plus riches des ducs, c'est-à-dire aux Pays-Bas et encore plus spécialement à ceux du Sud.

— Si les auteurs du catalogue de Dijon n'ont pas hésité à qualifier la période bourguignonne de « Grand Siècle », à Amsterdam on a choisi un titre non moins éblouissant et évocateur : *Bourgondische Pracht*, la magnificence, la splendeur des temps bourguignons (Rijksmuseum, Amsterdam, 1951, in 8°, 100 pp, et 66 pl). Après un bref avant-propos du Jhr. D.C. Röel, directeur général du Musée royal des Pays-Bas, le Dr R. Van Lutterveld reprend approximativement les titres des deux préfaces du catalogue dijonnais, mais fait œuvre entièrement originale, surtout quand il traite de l'impulsion donnée à l'art par les ducs.

Les notices des pièces exposées sont conçues selon la même méthode scientifique que précédemment. Il n'y a de descriptions que dans la mesure où elles aident à l'intelligence du style. Ce que nous trouvons surtout ce sont des commentaires critiques bien appuyés sur des références, de sorte que nous avons un véritable manuel pour l'étude de l'art frandro-bourguignon. S'il n'était pas possible de transporter au loin les tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, les organisateurs hollandais ont emprunté de nombreuses pièces qui, étant moins connues et moins accessibles, constituent pour les archéologues une riche compensation.

JEAN SQUILBECK

2. PEINTURE — SCHILDERKUNST

— *Un grand enlumineur du Xe siècle, l'abbé Odbert de Saint-Bertin* est étudié à fond par M. ANDRÉ BOUTEMY, dans une communication faite au Congrès d'Archéologie et d'Histoire, tenu à Anvers en 1947 et dont les Annales parurent en 1950. Les œuvres principales de cet artiste, le *Psautier*, signé, et les MSS II et 107, sont à la bibliothèque de Boulogne (voir *Annales*, t. I, pp. 247-254).

— M. L.H. GRONDIJS s'attache à démontrer la relation entre l'iconographie franciscaine du *Christ mort sur la Croix* et celle de l'art byzantin, dans le même volume I, pp. 225-258.

— Un triptyque flamand d'un suiveur de *Roger van der Weyden* est récemment entré dans les collections du musée The Cloisters, annexe du Musée Métropolitain de New-York. Il représente une *Nativité*, et sur le même panneau la Sibylle de Tibur avec l'empereur Auguste et les Mages contemplant l'apparition de la Vierge avec l'Enfant ; sur les volets se voient la *Visitation* et l'*Adoration des Mages*. La figuration est nettement empruntée à Roger van der Weyden et particulièrement au triptyque Bladelin, des Musées de Berlin. Il s'agit d'une œuvre d'un suiveur de Roger van der Weyden, et non d'un élève travaillant dans l'atelier du maître : c'est ce que dit M. THÉODORE ROUSSEAU, dans *The Metropolitan of Art Museum Bulletin*, juin 1951, pp. 270-283.

— A propos de la composition incomplète d'une *Pieta* par *Hugo van der Goes* des Musées de Berlin, le Dr. M. J. FRIEDLÄNDER fait connaître dans Oud-Holland, 1950, fasc. V, pp. 167-171, le fragment manquant qu'il a retrouvé dans une collection parisienne. Il considère ces deux panneaux comme ayant formé primitivement un diptyque, les rapproche du diptyque de même sujet par Memlinc, conservé à Grenade, et insiste sur les enrichissements de style apportés à cette composition par le peintre brugeois dans les trois exemplaires qui nous en sont parvenus. Que Memlinc ait fait des emprunts de forme à van der Goes est également manifeste, selon l'auteur, dans *La Vierge et l'Enfant*, de la collection de Lady Ludlow.

— Une *Adoration des Mages* est attribuée à *Gérard David* par M. J.L. BRANTS, dans *The Burlington Magazine*, avril 1949, pp. 105-107. La composition s'apparente à celle du tableau des Musées Royaux de Bruxelles. Une particularité intéressante est signalée par l'auteur : un des volets figurerait saint Gall accompagné de deux ours. Si ceci est exact et si l'attribution se confirme, on devrait croire à un séjour de l'artiste en Suisse. Mais avant de pousser l'hypothèse aussi loin, il resterait à examiner si ce prétendu saint Gall ne serait pas un saint Joseph — absent sur le panneau central — et si les deux ours ne sont pas dûs à une transformation du bœuf et de l'âne traditionnels ?

— Une *Annonciation* par *Gérard David* jadis dans la collection Harkness, vient d'entrer au Musée Métropolitain, de New-York. Dans le *Bulletin* de ce musée, mai 1951, pp. 225-229, Miss MARGARETTA SALINGER consacre à ces deux panneaux une étude condensée. Elle observe très judicieusement que l'ange est semblable à celui de l'Annonciation de la collection Lehman, de New-York, tandis que la Vierge en est différente. L'examen de la forme et du coloris de ces panneaux, en parfait état de conservation, l'amènent à situer ces œuvres dans la maturité de l'artiste.

— Le panneau de *La Déploration du Christ* par le *Maitre de la Vierge parmi les Vierges*, conservé à l'Hôpital Saint-Nicolas, d'Enghien, est étudié par M. J. LEEUWENBERG, dans *Oud-Holland*, 1950, fasc. VI, pp. 117-119. En dépit de son état de conservation précaire, l'auteur le considère comme le meilleur exemplaire des diverses versions connues de ce thème par ce maître de second rang.

— Deux dessins à la plume, figurant des *Vues panoramiques alpestres*, attribuées à *Pierre Bruegel l'ancien*, sont entrés récemment dans la collection du comte Antoine Seilern, à Londres. M. A. E. POPHAM les étudie minutieusement, dans *The Burlington Magazine*, novembre 1949, pp. 319-321, et situe le premier vers 1553.

— Sur *La Tempête* de *Pierre Bruegel l'ancien*, M. PAUL FIERENS écrit un article dans les *Miscellanea Jean Gessler*, s.l. 1948, parus en 1950, pp. 483-490. Il y décèle le modernisme de la vision et de la technique de ce grand maître.

— Une *Fuite en Egypte*, portant le monogramme du paysagiste *Lucas Van Gassel*, et la date de 1540, a été retrouvée dans les dépôts de la Pinacothèque de Munich par M. F. S. E. BAUDOIN. Au cours d'une étude fouillée, parue dans *Oud-Holland*, 1950, fasc. IV, pp. 151-158, l'auteur analyse cette œuvre et la compare avec celle de même sujet, portant la date de 1542 et se trouvant actuellement dans le commerce d'art, à Amsterdam.

— M. LÉO VAN PUYVELDE, dans les *Miscellanea Jean Gessler*, pp. 1026-1029, étudie une collection de dessins qu'il a trouvée à la Bibliothèque Royale du Château de Windsor. Ces dessins ont été faits pour le livre le plus richement illustré par nos graveurs flamands : *Evangelicae Historiae imagines*, de Natali, Anvers, 1593. Il les attribue au meilleur graveur de cette école : *Jerôme Wiericx*.

— A *Pierre Furnius*, graveur liégeois du XVIe siècle, M. JEAN PURAYE consacre une excellente étude dans le même volume, pp. 1016-1026.

— *D. Lampsonius et l'Italie* est le sujet d'une étude de Melle S. SULZBERGER, dans l'ouvrage précité, pp. 1187-1189.

— Il sera utile de rappeler que l'humaniste *Dominique Lampson* a écrit des choses intéressantes sur l'art dans une vie de Lambert Lombard, et qu'il a édité une collection de gravures donnant les portraits de nos principaux peintres : c'est ce que rappelle M. JEAN PURAYE dans une communication au Congrès d'Archéologie et d'Histoire d'Anvers, publiée dans les *Annales*, t. I, pp. 289-293.

— Sur *Rubens*, on pourra trouver du neuf dans *L'Atelier et les Collaborateurs de Rubens* par M. LEO VAN PUYVELDE. Dans cette longue étude, — publiée par la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXV, fasc. 984, 992, 994, sortie de presse en 1951 —, l'auteur s'attaque à la tradition de « l'usine de Rubens », tradition propagée dès la mort du maître, lorsque plusieurs peintres flamands se vantaient d'avoir été ses « élèves ». Son argumentation très serrée est basée sur l'examen des documents écrits et, plus longuement, sur celui du style, particulièrement dans les tableaux de grandes dimensions. L'auteur retrouve l'esprit et la facture des esquisses dans les œuvres de grand format, excepté dans celles qui datent des années 1618 à 1623, lorsque l'artiste, débordé par les commandes, songea momentanément à organiser son atelier dans le sens où la plupart des historiens l'ont compris.

— De *Paul Van Somer*, on nous fait connaître trois *Portraits d'Homme*, signés et datés. Deux d'entre eux sont reproduits et étudiés par M. John STEEGMAN, dans *The Burlington Magazine*, février 1949, pp. 52-54. Le troisième, — qui représente William Herbert, troisième comte de Pembroke —, l'est à son tour par M. Oliver MILLER, dans le même périodique, octobre 1950, p. 294.

— Le *Portrait d'un jeune Commandant* par *Van Dyck*, des Musées de Vienne, est généralement considéré par les érudits comme représentant le duc de Mantoue, Ferdinand I (1587-1626). M. Stephen V. GRANCSAY, dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, mai 1951, pp. 270-273, a reconnu dans cette figuration une cuirasse en métal doré, faite par un armurier italien de la seconde moitié du XVIe siècle, conservée au Musée Métropolitain. Il note combien le peintre flamand a fidèlement retracé les détails de cette armure.

— Dans *The Burlington Magazine*, avril 1951, pp. 125-126, M. Oliver MILLER étudie une œuvre peu connue de *Van Dyck : La Continence de Scipion*, conservée à la Christ Church, d'Oxford. Le Dr. Gustav GLÜCK l'avait jadis rangée parmi les œuvres de la période italienne du maître. Un nettoyage récent amène M. Oliver Miller à la situer parmi les œuvres exécutées avant le départ de l'artiste pour l'Italie, en raison du coloris clair et de la facture. M. O. Miller ne semble pas tenir compte des dernières études sérieuses, concernant le style de jeunesse de van Dyck.

— Sur *Van Dyck, peintre original* (« Van Dyck, een zelfstandig Kunstenaar »), M. Leo VAN PUYVELDE a prononcé un discours au Congrés d'Archèologie et d'Histoire d'Anvers, en 1947. Il a paru dans les *Annales* de ce Congrès, t. I, pp. 29-40. Il y a là des pages à lire par tous ceux qui considèrent encore cet artiste comme « l'élève » de Rubens.

— Dans les *Miscellanea Jean Gessler* déjà cités, MM. J. DUVERGER et A. DE GROOTE signalent (pp. 437-443) des œuvres de *Van Dyck* qui appartinrent à l'Abbaye des Dunes et des travaux de *Van der Goes* qui ont été mentionnés à Bruges. Ils apportent des pièces d'archives concernant les tableaux de van Dyck vendus par l'Abbaye des Dunes.

— De *Thomas Willeboirts Bosschaert*, M. J.G. van Gelder publie dans *Oud-Holland*, 1950, fasc. VI, p. 248, un dessin inédit figurant *Un Cavalier montant en selle*, signé et daté 1643, de la collection du Dr. A. Welcker, d'Amsterdam. Cette esquisse témoigne des affinités avec l'esthétique des portraits équestres de van Dyck.

— Mme S. SPETH-HOLTERHOFF étudie, d'après des tableaux représentant des galeries, *Trois collectionneurs anversois du XVIIe siècle*, et fait connaître les œuvres d'art qu'ils possédaient, dans une communication faite au Congrès d'Archéologie et d'Histoire d'Anvers, en 1947, publiée dans les *Annales*, t. I, pp. 318-324. Il s'agit des tableaux de galerie peints par *Francois Francken le Jeune* qui représente la galerie de Sébastien Leerse, par *Corneille de Baellieur* qui figure une partie de la collection de Rubens, et celui de *Willem Van Haecht*, qui montre la collection de Corneille van der Geest.

— Un *Repos à la Fuite en Egypte* est attribué à *David Vinckeboons* au Musée de Glascow, quoique ne portant ni signature ni date. M. Arthur LAES commente ce tableau dans les *Miscellanea Jean Gessler*, pp. 693-696. Il le situe parmi les œuvres d'Abraham Govaerts, avec quelque réticence cependant.

— Un *Paysage avec Tobie et l'Ange*, signé par *Gaspard van der Lanen*, de la collection E. Slatter, de Londres, est brièvement analysé par M. F.J. DUBIEZ, dans *Oud-Holland*, 1950, fasc. III, pp. 120-122. L'auteur y relève l'analogie de conception avec les payasages de Paul Bril, et plus encore avec celui de même sujet, signé et daté 1610, par Denis van Alsloot, au Musée Royal d'Anvers.

Edith Greindl

3. VARIA

MARCEL VANHAMME. *Bruxelles*, 1100-1800. *Promenades dans le Passé.* — Bruxelles, Office de Publicité, 1949, 104 pp.

IDEM, *Environs de Bruxelles.* — Bruxelles, 1950, 96 pp.

Après avoir écrit trois volumes sur l'Histoire de Bruxelles, M. Vanhamme eut l'heureuse idée de compléter ses publications par deux nouveaux livres, consacrés aux vestiges du passé de la ville et de ses environs. Se basant sur les monuments encore existants, sur des reconstructions et sur des documents iconographiques il fait connaître la capitale en 10 promenades, ordonnées selon 10 grandes périodes de l'histoire de la ville. Partant de la première enceinte murale du XII[e] siècle il conduit ses lecteurs jusqu'à « Bruxelles en style classique ».

Le deuxième volume forme le complément indispensable du premier. L'auteur nous présente les chateaux, églises, vieilles fermes, abbayes, sans oublier d'attirer l'attention sur le charme des sites pittoresques, donnant pour chaque édifice les détails historiques indispensables à la compréhension du monument. C'est surtout en historien et en archéologue que l'auteur parcourt la ville et ses environs.

Ajoutons-y que des planches documentaires aussi nombreuses que variées, exécutées avec le plus grand soin, augmentent l'utilité de ces deux guides.

HENRY BAILLIEU. *Tongres, la plus ancienne ville de Belgique.* — Tongres, 82 pp.

Dans la première partie de ce petit volume l'auteur retrace l'histoire de la ville pour la période romaine, le moyen-âge et les temps modernes, la période contemporaine. On y trouve un exposé succinct des évènements, des institutions et des situations sociales. Dans la seconde partie M. Baillieu décrit la basilique Notre Dame avec son cloître et son trésor, les collections archéologiques et enfin les autres curiosités de la ville : les murs d'enceinte, le béguinage Ste Cathérine, l'hôpital St Jacques, l'église St Jean, le marché et la grand'place. L'auteur réserve ensuite quelques pages aux environs de Tongres. Pour terminer cet exposé : une bibliographie des études sur Tongres récemment parues. Les dessins à la plume sont dus à Florent Ulrix.

AD. JANSEN

Le casque mérovingien de Trivières

Lors des fouilles du cimetière mérovingien de Trivières (Hainaut), exécutées en 1908 et 1909, fut découvert un casque dans une sépulture à inhumation en terre libre. Il avait été déposé sur l'épaule droite du guerrier défunt, et le mobilier funéraire comptait en outre une épée, une framée, une francisque, un petit couteau, une boucle de ceinturon en potin, à anneau ovale et un vase biconique [1]. Ces objets, ainsi que toutes les pièces recueillies à Trivières à cette occasion, sont conservés au Musée de Mariemont.

L'état de conservation du casque a nécessité dernièrement un traitement qui en a permis l'étude approfondie. [2]

Le casque de Trivières, qui ne comporte pratiquement plus de fer à l'état métallique, est constitué par une coiffe réalisée au moyen de tôles de fer assemblées à l'aide de deux pattes se croisant au sommet et réunies à leur partie inférieure par une bordure de fer. L'aspect extérieur était celui d'une masse d'oxydes brun-rouge où se découvraient de nombreuses traces d'activité sous l'action de l'humidité de l'air. Lors d'une première restauration, le casque avait été traité à l'huile de lin bouillante, méthode jadis très employée et qui a eu le mérite d'en assurer une assez bonne conservation. Après le lavage, rendu nécessaire pour le débarrasser de ces masses d'huile durcie qui avaient formé avec la poussière une couche épaisse, l'ensemble en apparence homogène se révéla comme un assemblage constitué par une vingtaine de morceaux dont certains même étaient formés de carton épais recouvert de plâtre teinté. Au cours du nettoyage, la colle s'étant dissoute, ces morceaux se sont séparés. Ils ont été parfaitement débarrassés de la terre et des concrétions calcaires qui les enveloppaient ; constitués d'oxydes de fer, ils avaient conservé exactement la forme de l'objet et l'épaisseur du métal employé. Ils ont été, au cours du nouveau traitement, assemblés à l'aide d'un ciment cellulosique et les parties manquantes ont été refaites au mastic

(1) Baron de Loë, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, XXIII (1909), pp. 469-475. Id., *Catalogue de la Belgique ancienne. Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, t. IV, 1939, pp. 114-115, fig. 16 et 17.

(2) Laboratoires du Musée Lorrain, à Nancy.

cellulosique, consolidé par des armatures de fine toile de cuivre, pour qu'ils offrent une bonne résistance malgré leur faible épaisseur. Une mince couche du même mastic a été étalée à l'intérieur du casque pour en soutenir l'assemblage ; extérieurement, il n'a subi aucun traitement, sauf un léger décapage destiné à mieux en faire apparaître la monture et une imprégnation totale d'un vernis à base de polystyrène.

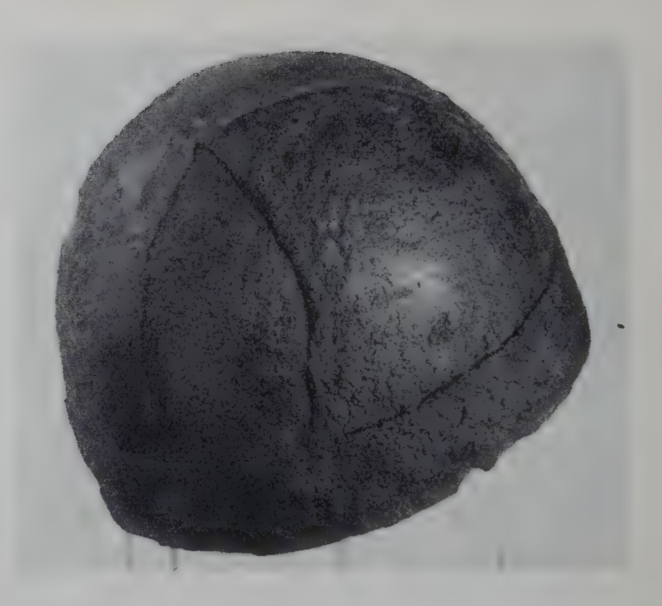


Fig. 1. — Vue arrière droite

Après traitement, le casque a été placé sur une coifte épousant parfaitement sa forme intérieure et destinée à servir en même temps de support. Cette coiffe est en plexiglas et a été moulée sur l'intérieur du casque de la façon suivante : tout d'abord il a été garni intérieurement de feuilles d'aluminium minces, puis toute la surface a été recouverte de feuilles de cire présentant l'épaisseur de la coiffe à réaliser ; c'est à l'intérieur de cette calotte de cire que le plâtre a été coulé pour



Fig. 2.—Vue de face gauche

former le moule. La chaleur dégagée par le plâtre pendant sa prise a ramolli la cire, ce qui a permis de retirer facilement le casque; débarrassé de la cire, le moulage de plâtre a pu servir à réaliser la coiffe de plexiglas qui a été fixée sur un support de telle sorte qu'une fois en place le casque se présente suivant l'inclinaison même qu'il affectait sur la tête du guerrier qui le portait (fig. 1 et 2).

L'étude de la surface du casque de Trivières a permis de constater qu'il fut jadis entièrement recouvert de cuir, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Si le fait est général pour l'intérieur des casques anciens, le recouvrement de cuir extérieur constitue une particularité qui jusqu'ici n'a été observée que sur le casque de Trivières.

Le casque est entièrement en fer. La calotte est formée de quatre segments de tôle d'une épaisseur de 2 à 3 mm., assemblés par des pattes de même métal se croisant au sommet (1) ; le tout est fixé sur une couronne de fer un peu plus épaisse. Tous les assemblages ont été réalisés par soudure à la forge; le seul rivet visible est celui qui fixe les deux extrémités superposées de la couronne. Les divers éléments se recouvrent légèrement pour donner une certaine solidité aux soudures, mais ce recouvrement n'excède pas 6 mm. Les segments et les pattes qui les fixent affectent une forme telle que leur assemblage donne au casque un aspect harmonieux : les pattes croisées sont en effet plus larges à la base qu'au sommet. Ceci contribue également à donner à l'ensemble une plus grande solidité et permet d'obtenir une forme épousant parfaitement celle du crâne (fig. 3). C'est là encore une particularité du casque de Trivières, à l'opposé des autres casques qui s'adaptent plus ou moins à la forme de la tête : il semble fait sur mesure. Considéré de profil, il présente une forme enveloppante pour la partie qui couvre l'occiput et arrive jusqu'à la nuque, alors que la partie antérieure est plus plate. Le bord avant descend jusqu'aux sourcils et les oreilles étant protégées, les cache-oreilles qui garnissaient en général les casques de cette époque sont inutiles. Les deux trous visibles de part et d'autre servaient simplement à fixer la jugulaire. Ainsi placé sur la tête, le casque de Trivières offrait une excellente protection et emboîtait parfaitement le crâne: casque de combat, il est beaucoup plus strictement équilibré que les autres types contemporains dont nous parlerons et qui étaient des casques de parade.

---

(1) Le schéma publié par DE LOË, *op. cit.*, fig. 17 est donc erroné ; par contre, le schéma du casque de Trivières montrant les deux pattes s'entrecroisant au sommet de R. STAMPFUSS est exact (*Die Franken*, dans *die Vorgeschichte der deutschen Stämme*, 1940, p. 232).

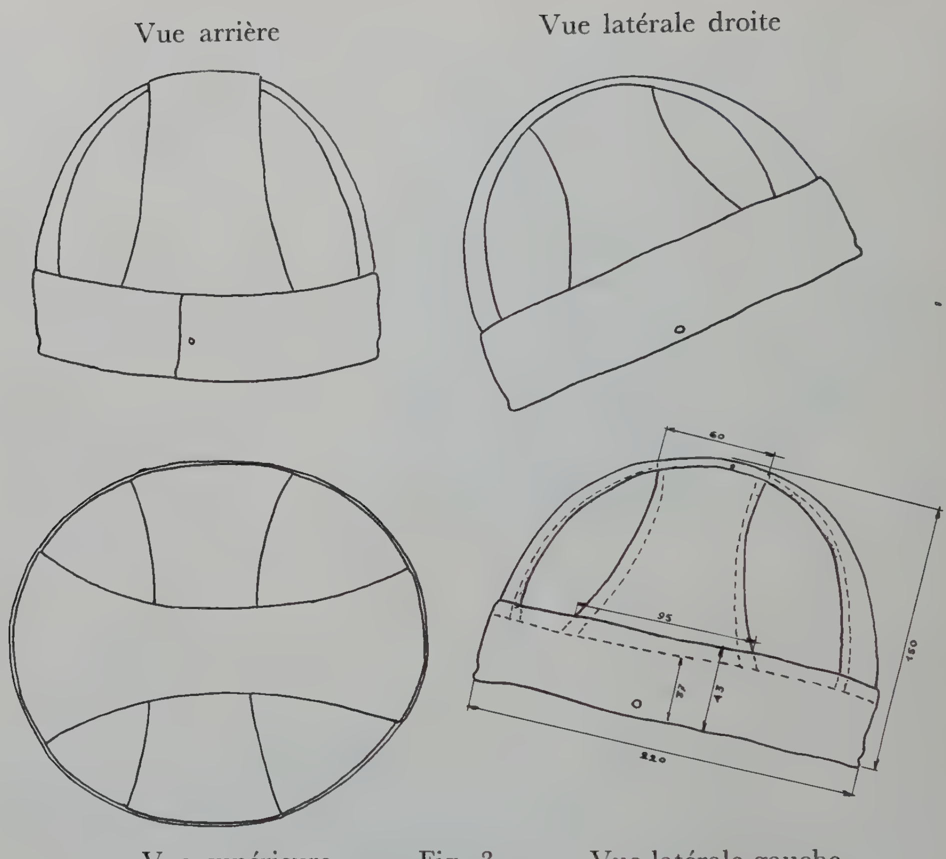


Fig. 3.

La perfection de la forme permet de conclure que le casque de Trivières a été réalisé spécialement à l'intention d'un guerrier dont on peut déterminer les dimensions crâniennes. En estimant l'épaisseur de la coiffe intérieure de cuir à 5 mm., on arrive aux résultats suivants : diamètre transversal maximum, 17,4 cm.; diamètre antéro-postérieur, 19,5 cm.; indice céphalique, 89,2. On peut donc conclure à de l'hyperbrachycéphalie.

Aucune des sépultures du cimétière mérovingien de Trivières ne peut se situer avant l'an 500. La céramique, la verrerie, les bijoux, les armes, les objets de bronze qui y ont été découverts datent tous du VIe siècle ou

du début du VII[e]. La seule trouvaille monétaire se réduit à une imitation fourrée d'un *triens* d'or Justinien, ayant servi de médaillon (518-527) (¹).

L'ensemble du mobilier funéraire de la sépulture du guerrier au casque, qui comprenait en ordre principal des armes, ne contenait que des objets du début du VI[e] siècle : le vase biconique ne peut en aucun cas être reporté au V[e]. Ce mobilier est du reste étrangement semblable à celui qui accompagnait un autre casque presque identique à celui de Trivières, le casque de Bretzenheim (arrondissement de Mayence, Hesse rhénane) (²). G. Behrens, comme R. Stampfuss, (³) sont d'accord avec nous pour situer typologiquement ces sépultures au début du VI[e] siècle. Certains archéologues, dont récemment J. Werner (⁴), les placent à la fin du V[e] siècle, alors que rien ne justifie cette chronologie prématurée.

Si un même principe de structure a présidé à l'élaboration des casques de Trivières et de Bretzenheim, ils diffèrent néanmoins par quelques détails d'exécution : l'assemblage du casque de Bretzenheim est maintenu par des rivets et une seconde bande de métal règne autour du bord inférieur de la pièce. Ces deux casques forment néanmoins un groupe très différent des casques contemporains, et spécialement des casques de type scandinave formés d'une calotte de plaques de fer rivées et décorées, fixées à une bordure de fer et de bronze (casques de Vendel et de Sutton-Hoo), ou des casques de type anglo-saxon formés d'une armature de bandes de fer rivées, retenant une calotte constituée de plaques de corne (casque de Benty-Grange).

Les casques de Trivières et de Bretzenheim se rapprochent plutôt de la série des casques à bandeau, dits *Spangenhelme*, du type de Baldenheim, Dix-sept exemplaires, entiers ou en fragments, en ont été retrouvés jusqu'ici (⁵).

(¹) Sur la chronologie des cimetières mérovingiens du Hainaut, cfr G. Faider-Feytmans, *Le cimetière mérovingien de Tertre*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XII (1942), pp. 113-130.

(²) G. Behrens, *Germanische Kriegergräbe*, dans *Mainzer Zeitschrift*, XIV (1919), pp. 6-7, pl. II, 3,1.

(³) R. Stampfuss, *op. cit.*, p. 232 ; Id., dans *Mannus*, XXIX (1937), pp. 143-144.

(⁴) J. Werner, *Zur Herkunft der frühmittelalterlichen Spangenhelme*, dans *Praehistorische Zeitschrift*, 34/35, 1949/1950, pp. 178-193.

(⁵) L'article de Werner, *loc. cit.*, résume tous les articles précédents traitant du même sujet. Dans son inventaire des casques du type Baldenheim, il ne tient pas compte du casque appartenant au Metropolitan Museum (cfr S.V. Grancsay, *A Barbarian Chieftain's Helmet*, dans *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1949, pp. 272-281) qui, d'après lui, serait un faux ; ce casque est néanmoins cité par P. Bouffard dans son étude *Le casque à bandeau du Lac Léman au Musée national suisse*, dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, vol. X, 1948-1949, pp. 121-130.

Ils sont caractérisés par un bandeau, généralement en fer, recouvert d'une plaque de bronze décorée de reliefs, enserrant la base du casque ; un assemblage de quatre, ou plus souvent de six segments de fer, est fixé par une armature de bronze rivée, dont les éléments sont réunis au sommet par une pièce souvent munie d'une protubérance destinée à porter plumet. De plus, tous les casques du type de Baldenheim sont munis de cache-oreilles.

Le principe de structure des casques de Trivières et de Baldenheim peut paraître voisin, mais en fait il diffère profondément. En effet, le casque de Trivières est réalisé tout en fer ; il ne porte aucune décoration ; les pattes qui en maintiennent l'armature sont soudées et s'entrecroisent à leur sommet; il n'a pas de cache-oreilles ; il a été recouvert de cuir.

Les théories sur l'origine du groupe Trivières-Bretzenheim n'ont pas manqué. Certains archéologues, tels Behn et plus récemment P. Bouffard, croient pouvoir l'apparenter au casque de Brême. Mais celui-ci est nettement postérieur et date du moyen âge (1). Au type de Brême se rattache directement le casque de Groningue, encore plus typiquement germanique (2). D'autre part on a rapproché ce groupe, des casques datant du bas-empire et retrouvés à Dunapentele en Hongrie (3) ; mais ces derniers sont faits de deux segments de fer formant hémisphère et unis par un bandeau supportant un large cimier : type complètement différent, comme on peut aisément le constater. Enfin, rapprochant le groupe Trivières-Bretzenheim du type Baldenheim, des archéologues ont recherché depuis plusieurs années une origine orientale à tous ces casques. Les conclusions auxquelles ils sont arrivés paraissent valables pour le type Baldenheim, mais pas pour le casque de Trivières. Ebert, puis de Baye situaient l'origine du type Baldenheim dans le Bosphore et en Russie méridionale (4), Arendt la plaçait chez les nomades d'Asie (5), mais Alföldi a décelé pour ce type de casques une origine plus précise et

(1) A. Lonke, *Ein Spangenhelm aus Bremen*, dans *Praehistorische Zeitschrift*, XVI (1925), pp. 196-197, pl. 8 ; F. Behn, *Germanische Stammeskulturen der Völkerwanderungszeit*, 1937, p. 15 ; P. Bouffard, *o.c.*, p. 127 ; J. Werner, *o.c.*, p. 179, n. 8.

(2) Le casque, encore inédit et dont l'existence nous à été très obligeamment signalée par M. le professeur A.E. van Giffen, a été découvert en juillet 1941 lors du creusement du Starkenborgkanaal au N.O. de Groningue.

(3) L. von Marton, dans *Praehistorische Zeitschrift*, IV (1912), p. 185, fig. 3 à 5.

(4) M. Ebert, *Die frühmittelalterlichen Spangenhelme vom Baldenheimer Typus*, dans *Praehistorische Zeitschrift*, I (1909), pp. 65 et s.; de Baye, *Les casques de l'époque barbare et leur répartition géographique en Europe*, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, LXIX (1909), p. 23 et s., LXX (1910), p. 104 et s.

(5) W. Arendt, *Der Nomadenhelm des frühen Mittelalters in Osteuropa*, dans *Zeitschrift für hist. Waffen- und Kostumkunde*, V (1936), p. 36.

qui paraît très vraisemblable : la Perse sassanide [1]. On sait en effet qu'à partir du IIIe siècle l'armement des légions romaines se transforma, influencée directement par l'armement iranien. De multiples documents prouvent leur parenté. J.Werner, plus récemment, abondant dans le même sens, rapproche les casques à bandeau d'un casque retrouvé à Ninive et qui date du IVe siècle; il est formé de quatre segments ovoïdes encadrés d'une armature de bronze transversale, le tout maintenu par des rivets. Ce type de casque, modifié par les atelier byzantins, a dû pénétrer en Europe occidentale par l'Italie ostrogothique [2].

Le casque de Trivières pose peut-être le problème d'une manière différente. Il est, rappelons-le, recouvert de cuir. Sa forme, sa technique permettent d'envisager le fait qu'il reprend le galbe et le mode de construction de casques réalisés entièrement en cuir. En effet, une calotte en cuir épais destinée à emboîter exactement le crâne ne peut être réalisée qu'au moyen de segments de cuirs montés sur un bandeau et réunis par des bandes transversales, le tout étant cousu ensemble. La forme très étudiée, tant au point de vue de la construction que de l'efficacité, du casque de Trivières constitue en fait une résultante dont nous n'avons retrouvé jusqu'ici aucun prototype, ce qui autorise à penser qu'ils ont disparu parce qu'ils étaient d'une matière périssable : le cuir. En apparence, il se rapproche du type de Baldenheim mais a été forgé par un artisan infiniment plus habile qui visait avant tout à réaliser un casque de combat pour un guerrier déterminé, et non un casque de parade fabriqué en série. Que cette fabrication ait été propre aux Francs, nous ne saurions l'affirmer, encore que les deux casques connus — Trivières et Bretzenheim — aient été découverts dans des sépultures franques ; mais en tout cas, il n'est pas nécessaire pour en expliquer le style de faire intervenir une tradition orientale.

Sous le bas-empire, des casques de cuir ont été portés par des guerriers. En effet, alors que, par la fragilité même de leur matière, aucun d'eux ne nous est parvenu dans son intégrité, la tombe de chef de Monceau-le-Neuf (Aisne), datée par des monnaies du IVe s. contenait, enfouie au pied du

(1) A. Alföldi, *Ein spätrömische Helmform und ihre Schicksale im Germanisch-Romanischen Mittelalter*, dans *Acta Archaeologica*, V (1934), pp. 99-144 ; voir aussi J. Eisner, *Historica Slovaca*, III/IV (1945-1946), p. 1 et ss. et J. Werner, *Zur Herkunft der Mitteleuropäischen Spangenhelme*, dans *Munzdatierte austrasische Grabfunde*, 1935, p. 66-68.

(2) J. Werner, *Zur Herkunft der frühmittelalterlichen Spangenhelme*, pp. 184-192, pl. 4-6.

défunt, dans une coupe de céramique, la garniture formée de défenses de sanglier, montées en argent, d'un casque de cuir, qui a disparu (1).

Nous savons par Agathias *(De imperis et rebus gestis Justiniani II, 5)*, que peu de barbares portaient le casque. Mais d'autre part, le texte, du début du VIIème s. d'Isidore de Séville (*Origines*, XVIII, 14, 2), qui distingue deux types de casques : *cassis de lamina est, galea de corie* (*cassis*, casque de métal, *galea*, casque de cuir), n'est pleinement valable, semble-t-il, que pour le bas-empire ou le haut moyen-âge. En effet Ovide, pour un même casque emploie esuccessivement les deux termes *cassis* et *galea* (Mét. VIII, 25). ; Cicéron (Verrines, VI, 44) et Virgile (Enéïde, V, 491) parlent de *galeae aereae* (casques d'airain) et Virgile encore d'un *galea* d'or (id. IX, 50), de *galeae* qui reflètent les rayons lunaires (id., IX, 374) ou qui résonnent sous le choc (id., IX, 667) et sont donc en métal. Chez d'autres classiques, le même terme se rapporte à des casques de cuir, mais toujours portés par des guerriers légendaires ou primitifs: Properce (l. IV, 10, 20) parle du casque de Romulus, fait de peau de loup ; Valerius Flaccus, (VI, 379), d'un *galea ferrina* (casque fait de peau de bêtes sauvages). Seul Tacite (Germanie, VI, 10) distingue, sans préciser toutefois, les deux types de casques: *Paucis loricae vix uni alterive cassis aut galea* (très peu ont des cuirsasses, à peine l'un ou l'autre porte-t-il le *cassis* ou le *galea*). Comme *cassis* a durant toute l'époque classique le sens de casque de métal (sens que reprend du reste Isidore de Séville) on peut avancer qu'ici *galea* a le sens de casque de cuir.

On peut donc conclure de ces différentes observations :
1° que si les Romains doublaient de cuir leurs casques de métal (2), ils considéraient les casques de peau ou de cuir comme propres aux peuples primitifs et que Tacite en signale dans sa Germanie ;
2° que des casques de cuir existaient dans nos provinces sous le bas-empire ;
3° que les deux types étaient également utilisés, mais nettement différenciés. par leurs termes durant le haut moyen-âge ;
4° que le casque de fer de Trivières, recouvert, rappelons-le, extérieurement et intérieurement de cuir, relève, par sa forme et son mode d'assemblage, de la technique du cuir et que son origine doit être cherchée dans nos provinces et peut-être au bas-empire.

G. Faider-Feytmans et A. France-Lanord
Conservateur du Domaine de Mariemont *Conservateur au Musée Lorrain à Nancy*

(1) J. Werner, *Eberzier von Monceau-le-Neuf, Acta archaeologica*, 1949, p. 248-257.
(2) *Daremberg et Saglio*, Art. *Galea* (S. Reinach), p. 1439.

Le Chevet de la Collégiale de Nesle, l'Architecture scaldienne et les Influences allemandes en Picardie

Le bourg de Nesle en Vermandois ([1]) tirait jadis son lustre de deux établissements qui y prirent naissance au cours du XIe siècle : une puissante seigneurie et une abbaye de chanoines réguliers fondée l'an 1021 par un grand propriétaire de la contrée : Hardouin de Croy, évêque de Noyon. Les religieux ne tardèrent pas beaucoup à secouer les rigueurs de la règle car ils se sécularisèrent dès 1166. Si le monastère ne survécut point à la Révolution, son église n'a disparu que de nos jours ; les Allemands l'ont effectivement fait sauter en 1917 au moyen d'une mine à retardement, sans l'ombre d'un motif plausible. Ce vandalisme est d'autant plus déplorable que l'édifice n'avait encore inspiré aucune analyse approfondie. Nous ne pouvons désormais utiliser que la brève monographie composée d'après des notes prises avant le désastre et publiée quelques années après la première guerre mondiale, sous la triple signature de Camille Enlart, Roger Rodière et Georges Durand ([2]). L'histoire du monastère est en outre mal connue ; quelques érudits locaux, compilateurs plutôt qu'historiens, s'y attachèrent seuls, mais pour ne l'esquisser qu'à larges traits ([3]). La valeur du présent opuscule se ressentira gravement des énormes et nombreuses lacunes de nos connaissances.

L'église abbatiale, puis collégiale Notre-Dame était un monument très simple dont l'auteur — ou les auteurs — associa le thème traditionnel de la basilique à des éléments d'origine complexe. Elle se recommandait bien moins par sa valeur artistique et ses vertus techniques que par certaines dispositions insolites. Elle était aussi l'une des très rares grandes églises

---

([1]) Chef-lieu de canton du département de la Somme.

([2]) Dans *La Picardie historique et monumentale,* VI (1923-1931), 267 et sqq. Voir aussi une note sur la crypte publiée par Duthoit dans le *Bull. de la Soc. des antiquaires de Picardie,* XIV (1880-1882), 273.

([3]) Il suffit de se reporter à l'abbé P. Decagny, *Hist. de l'arrondissement de Péronne et de plusieurs localités circonvoisines* (Péronne et Amiens, 1865-1869), II, 414 et sqq..

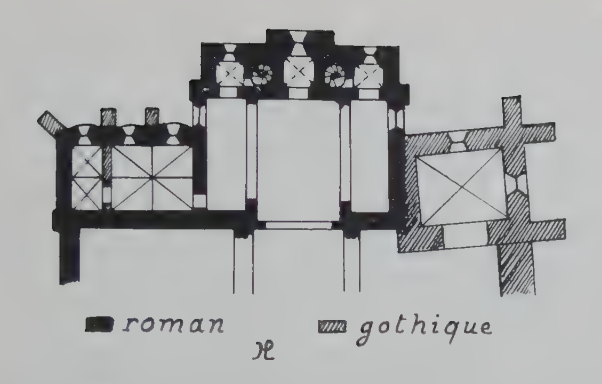
romanes du nord de la France qui eussent, récemment encore, résisté aux ravages du temps et des hommes. Cette considération supplémentaire lui donnait un prix élevé, à tel point qu'on s'étonne en constatant que les archéologues lui ont accordé fort peu d'attention. Ses dates de construction nous sont inconnues, aucun texte ne nous permettant de les retrouver, même de façon approximative.

Dans son état primitif notre collégiale comprenait une nef à collatéraux, un transept allongé, enfin un chœur surmontant une crypte et entouré d'annexes. On dut bâtir le tout en allant de l'est à l'ouest suivant l'usage. La chapelle souterraine, le sanctuaire principal et ses accessoires accusaient la seconde moitié ou la fin du XIe siècle. L'appareil soigné des murailles, la bonne exécution des voûtes, la netteté des tracés, la corbeille élancée, mais grossièrement sculptée des chapiteaux : tout cela nous reporte à cette époque. Le reste était légèrement postérieur : la nef semblait remonter aux alentours de l'année 1100 et le portail occidental au début du XIIe siècle.

Il n'y a pas à revenir, je pense, sur la nef qui ne soulève point de problème difficile, ni sur le transept que des remaniements répétés avaient rendu quasi-méconnaissable. Il en est autrement du chœur et du chevet dont l'ordonnance bizarre et la complexité m'ont longtemps intrigué. En désespoir de cause je me suis adressé à notre meilleur spécialiste en architecture française préromane : M. Jean Hubert. Mon excellent confrère m'a mis sur la voie avec sa coutumière obligeance, en m'orientant vers l'art de la Lotharingie et de l'Allemagne occidentale. Je suis donc maintenant en mesure d'expliquer ces anomalies de façon plausible, ce qui me donne double motif de lui rendre grâces. Ceci dit, décrivons ce chœur et ce chevet dans leurs lignes-maîtresses.

L'ensemble recouvrait exactement une crypte. Salle rectangulaire profonde de trois travées et entièrement voûtée d'arêtes, celle-ci se divisait en cinq vaisseaux parallèles que séparaient deux files de colonnes au centre et deux groupes de piliers sur les flancs. Le nef centrale et les bas-côtés extrêmes aboutissaient à trois réduits : celui du milieu plus profond que les autres, tandis que les bas-côtés jouxtant la nef centrale butaient contre des massifs de maçonnerie, dans lesquels s'enroulait probablement l'étage inférieur des escaliers à vis que nous retrouverons bientôt.

Egalement rectangulaire, le chœur s'accompagnait de deux collatéraux de longueur identique. Ces annexes, séparées des croisillons par une muraille pleine, ne paraissent avoir eu d'abord aucune issue, si ce n'est dans le sanctuaire principal et dans les oratoires du chevet. Aux premières années de ce siècle chacune d'entre elles s'ouvrait largement sur le chœur, au moyen



Plan du chevet de Nesle au XIXe siècle d'après E. Corroyer (fig. 1)

d'une arcade dont la portée atteignait près de huit mètres. Aux dires de mes prédécesseurs, ces arcades furent lancées après coup, sans doute vers 1300. Qu'ont-elles remplacé ? Soit des arcades plus étroites et groupées deux par deux ou trois par trois, soit des murs percés de simples portes. Les piliers carrés qui délimitaient les bas-côtés externes de la crypte avaient assurément pour mission de soutenir ces murs ou bien les organes porteurs des arcades ; cette obligation justifiait peut-être seule leur présence, car pourquoi n'avoir pas élevé tout simplement des colonnes en cet endroit comme dans les travées voisines ?

Le chœur et ses collatéraux donnaient accès en trois petites pièces voûtées d'arêtes : exactes répliques des réduits précédemment signalés. A en juger d'après des indices encore visibles vers 1900 la salle centrale était jadis surmontée d'un étage, tandis que les salles voisines occupaient le rez-de-chaussée de deux petites tours inachevées ou dérasées. Deux massifs de maçonnerie les séparaient ; ils contenaient autant d'escaliers à vis qui desservaient assurément la crypte et les étages supérieurs.

On peut donc distinguer en ce chevet trois éléments distincts, juxtaposés pour des motifs qui m'échappent encore : la crypte, le chœur et ses collatéraux, enfin les salles du fond. Examinons séparément ces éléments et tentons de déterminer leur filiation. J'essaierai, chemin faisant, d'expliquer leur raison d'être.

*

* *

La crypte ne nous retiendra guère. Dérivée d'un modèle analogue à celui qu'offrait Saint-Maur de Verdun depuis les environs de l'an mille ([1]), elle appartenait à une famille dont je connais plusieurs autres exemplaires, bâtis dans le nord de la France durant la seconde moitié du XIe siècle et au début du suivant : à l'abbatiale augustine de Notre-Dame à Boulogne ([2]), à la collégiale Saint-Pierre de Lille ([3]) et à l'abbatiale flamande de Messines ([4]). Les grandes cryptes de Saint-Bertin à Saint-Omer ([5]) et de Saint-Bavon à Gand, contemporaines des précédentes et partiellement hors d'œuvre, reproduisaient le même thème, mais amplifié par l'addition d'un déambulatoire rectangulaire. Il y a lieu d'insister sur le triple oratoire qui caractérise le chevet de la plupart de ces monuments et qu'on relève déjà sur quelques cryptes carolingiennes ([6]). Ce chiffre quasi-fatidique n'a-t-il pas été choisi en l'honneur de la sainte Trinité, en vertu d'un symbolisme qui n'aurait rien de surprenant ?

Il en est autrement du chœur. Sa largeur insolite et l'étranglement de son accès nous suggèrent l'idée d'une primitive division tripartite. A l'origine il dut — je le répète — se composer d'un sanctuaire encadré de deux annexes placées sous son étroite dépendance, puisqu'elles ne s'ouvraient que sur lui, et séparées de lui par un mur percé, sur chaque côté, d'une porte ou de quelques arcades. Cette hypothèse me paraît s'imposer impérieusement. Mais à quoi destinait-on les salles latérales ? On n'a pas pris soin de nous le dire. Et c'est ici que gît la première difficulté.

On est d'abord tenté de voir à Nesle l'une des applications d'un type bien connu d'église cloisonnée : celui même qui juxtapose au chœur plusieurs absidioles qu'enserrent des murailles parcimonieusement ajourées. Je n'ai pas à résumer en cet opuscule les origines orientales de l'église cloisonnée, ni les étapes de sa propagation en Occident dès le Bas-Empire ; je me

---

([1]) A. Boinet dans le *Bull. de la Soc. des antiquaires de France* (1919), 171.

([2]) C. Enlart, *Les monum. anciens de Boulogne*, dans *Boulogne-sur-Mer et le région boulonnaise* (Boulogne, 1899), I, 171.

([3]) E. Théodore, *L'église collégiale de St-Pierre de Lille*, dans le *Bull. de la Soc. d'études de la prov. de Cambrai*, XXXI (1931), 40 et 57.

([4]) Flandre-Occidentale. Voir le F. Firmin [De Smidt], *De romaansche kerkelijke bouwkunst in West-Vlaanderen* (Gand, 1940), 143.

([5]) P. Héliot, *Eglises et chapelles de l'abbaye de St-Bertin antérieures au XIIIe s.*, dans le *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.* (1936-1937), 623.

([6]) A St-Quentin. St-Médard de Soissons et St-Philbert de Grandlieu. Cf. J. Hubert, *L'art pré-roman* (Paris, 1938), 58 et 59.

contente de me référer sur ce point au beau livre de M. Baltrusaitis (1). Toutefois les absidioles s'ouvrent largement, soit sur les croisillons, soit — à défaut de transept — sur les bas-côtés de la nef, tandis qu'ici les annexes du chœur sont rigoureusement distinctes du transept grâce à l'interposition d'une muraille aveugle. Je sais bien qu'à la basilique de Steinbach (2) dans l'Odenwald, consacrée l'an 827, les absidioles s'adossent à des chapelles carrées, complètement fermées sur les collatéraux et communiquant chacune au moyen d'une arcade avec la travée droite du chœur ; néanmoins les dispositions ne laissent pas de différer sensiblement de celles que j'ai relevées à Nesle puisque le transept fait défaut. Je dois rappeler aussi qu'à la prieurale de Saint-Désiré (3), construite vers la fin du XIe siècle aux confins du Bourbonnais et du Berry, les deux chapelles qui encadrent le sanctuaire n'ont d'issue que sur ce dernier, mais elles occupent l'étage supérieur, au dessus des couloirs d'accès de la crypte, ce qui empêcha le maître d'œuvre de les faire communiquer directement avec les croisillons ; encore s'ouvraient-elles sur ceux-ci par le truchement de fenêtres bouchées après coup (4). Je suis donc fort tenté d'assigner aux annexes de Nesle la mission utilitaire de sacristie ou de salle de trésor. Cela nous expliquerait d'ailleurs fort clairement les motifs, et de leur étroite dépendance à l'égard du chœur, et de leur isolement vis à vis du reste de l'église.

Ces dispositions : nous en constatons l'existence en quelques monuments des bassins de la Meuse et du Rhin. Voici d'abord l'abbatiale de Werden-sur-la-Ruhr dont, entre 809 et 830, on allongea le chœur, ce dernier flanqué par la même occasion de deux salles rectangulaires dont l'unique porte donnait sur le sanctuaire principal (5). On a bâti des salles presque semblables à la

---

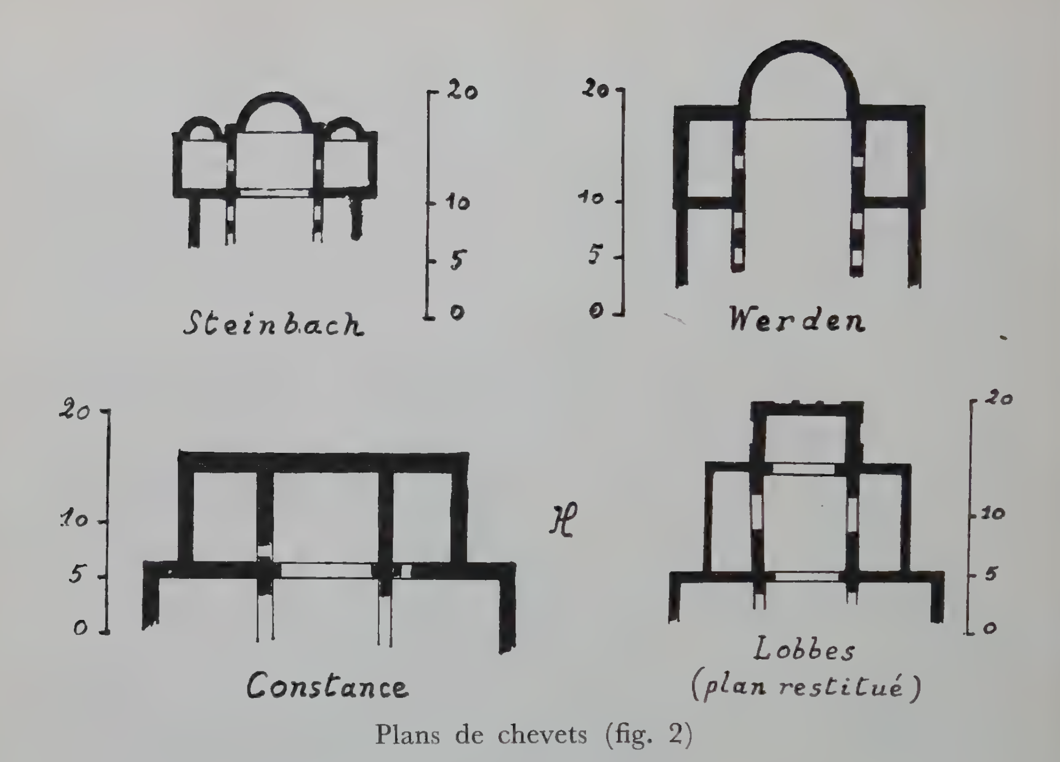
(1) J. Baltrusaitis, *L'église cloisonnée en Orient et en Occident* (Paris, 1941) ; voir notamment les pp. 65 sqq. et 71 sqq.. Cf. en outre E. Male, *La fin du paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes* (Paris, 1950), 116.

(2) Hesse. Voir E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau* (Berlin, 1938), pp. 73 et 124, pl. 36. On peut considérer les chapelles de Steinbach, issues de prototypes orientaux, comme des spécimens de croisillons d'un transept cloisonné, mais, même si l'on admet cette version, ce thème ne semble pas s'apparenter à celui de Nesle où coexistaient le transept véritable et le chœur à collatéraux ; cf. L. Grodecki, *Le « transept bas » dans le premier art roman et le problème de Cluny*, dans *A Cluny : congrès scientifique en l'honneur des ss. abbés Odon et Odilon, 1949* (Dijon, 1950), 266.

(3) Allier. Voir F. Deshoulières, *St-Désiré*, dans le *Congrès archéol.* de l'Allier (1938), 162.

(4) La formule de St-Désiré est donc une variante de celle des *Nebenchöre* bas-rhénans du XIe siècle qu'E. Lehmann étudia dans son op. cit., 62. Dans ces édifices germano-néerlandais le couloir d'accès de la crypte descend du chœur et non du transept, ce qui a permis d'ouvrir largement les chapelles de l'étage sur les croisillons.

(5) *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* (Dusseldorf, 1892 et sqq.), t. III, fasc. 3, p. 80. Voir aussi Lehmann, op. cit., p. 18 et pl. 36.



Plans de chevets (fig. 2)

cathédrale de Constance entre 1054 et 1069 (1), à la collégiale de Munstereifel (2) au XIIe siècle, à l'abbatiale de Merten (3) vers 1200 et dans celle de Neuwiller (4) à la même époque. Ces monuments offrent des variantes, et personne ne s'en étonnera. A Werden, à Constance et à Neuwiller il n'y a qu'une salle sur chaque flanc, tandis qu'on en compte deux à Munstereifel et qu'à Merten l'unique salle du côté nord a pour pendant une véritable absidiole au sud. La plupart des salles n'ont pas de communication directe avec le transept (5). Plusieurs, sinon la majorité d'entre elles ont certainement abrité

(1) Lehmann, op. cit., p. 122 et pl. 49.

(2) Province Rhénane. Voir les *Kunstdenkmäler* cit., t. IV, fasc. 2, p. 86.

(3) Ibid.. Voir le même ouvrage, t. V, fasc. 4, p. 132.

(4) Bas-Rhin. Cf. J. Banchereau, *Neuwiller*, dans le *Congrès archéol.* de Metz-Strasbourg-Colmar (1920), 256-257.

(5) L'une des salles de Constance et de Neuwiller a seule une issue sur le transept.

le trésor, la sacristie ou bien un dépôt de mobilier ecclésiastique comme les édicules qui, dans l'abbatiale de Limbourg-en-Hardt (1), œuvre du XIe siècle également, séparaient le chœur des absidioles greffées sur les croisillons. La chose semble évidente à Constance, Munstereifel et Merten, tandis qu'à Neuwiller elles contenaient tout simplement les escaliers qui descendaient dans la chapelle basse érigée derrière le chevet. En outre, à Constance comme à Nesle, le chœur et ses annexes s'inscrivaient à l'intérieur d'un rectangle et butaient contre un mur de chevet rectiligne. On retrouve des dispositions presque identiques à Neuwiller.

Je me demande s'il ne convient pas d'ajouter à la série Saint-Ursmer de Lobbes, près de Charleroi. Cette collégiale, juxtaposée à un monastère bénédictin, fut effectivement gratifiée d'un chœur consacré l'an 1095 et encadré par deux salles rectangulaires, accessibles seulement au moyen d'arcades qui s'ouvrent sur le sanctuaire. Ces salles sont-elles, comme le propose M. Brigode, d'anciennes chapelles désaffectées, à l'instar de celles de Steinbach et Saint-Désiré (2)? C'est assez probable quoique on puisse recevoir également l'hypothèse selon laquelle leur destination de débarras et de sacristie remonterait à l'origine même de l'édifice.

Nous avons donc le choix entre trois interprétations. A Nesle les salles servaient : soit de chapelles, soit de couloirs conduisant aux oratoires du chevet comme à Neuwiller (3), soit de sacristies ou de trésor. La première hypothèse semble à rejeter par suite de l'absence de toute issue vers le transept et les autres endroits accessibles à la masse des fidèles. Les deux dernières me paraissent seules dignes d'être retenues, et sans doute conjointement. Ces salles fournissaient effectivement le seul passage commode vers la plupart des oratoires du chevet. Leur largeur étonne puisque ces couloirs, fermés à la foule, étaient réservés à un petit nombre d'élus. C'est pourquoi j'incline fort à leur assigner au surplus la qualité de sacristie ou de trésor, conformément d'ailleurs à d'anciennes traditions d'origine orientale.

*

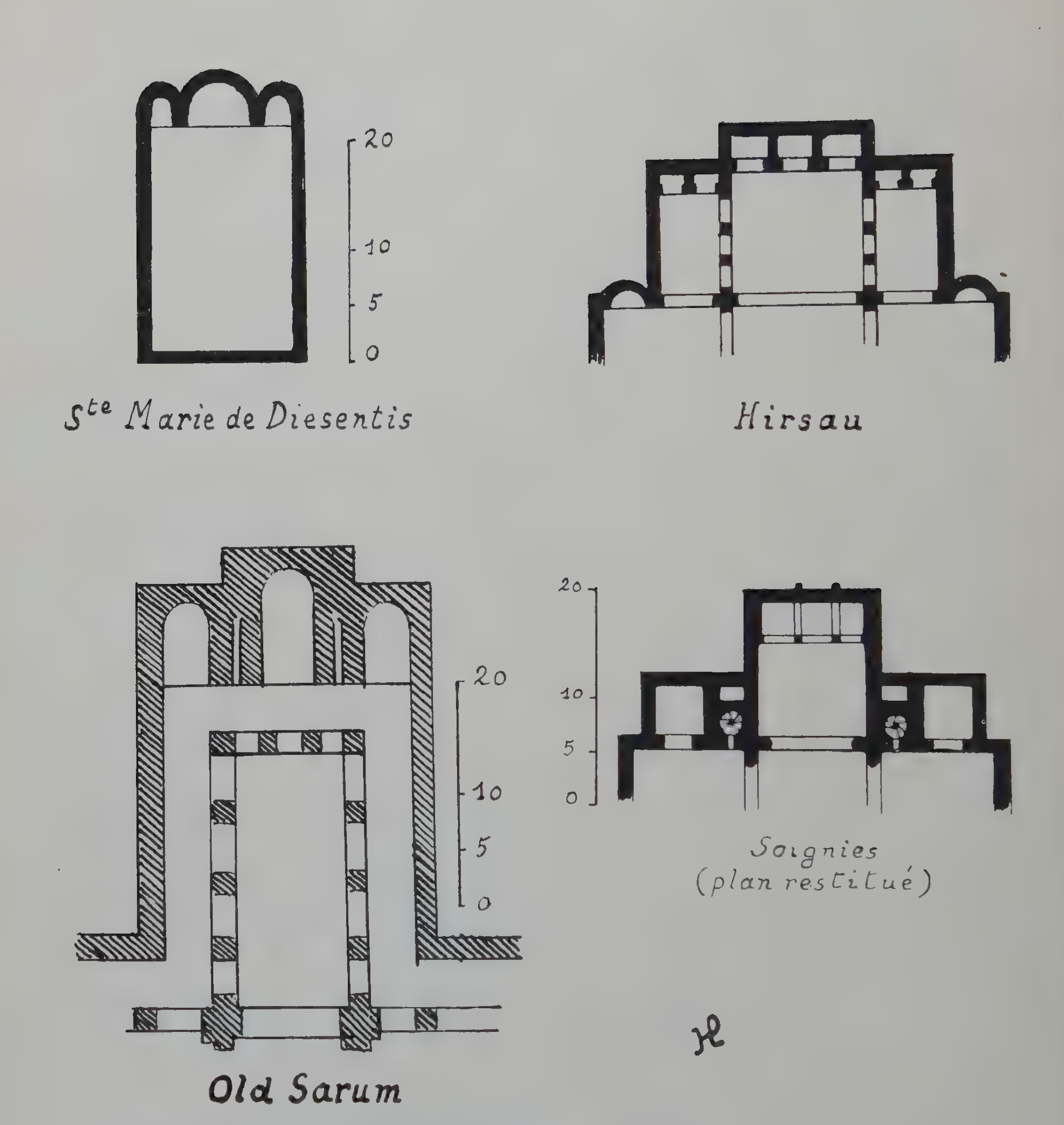
* *

---

(1) Palatinat Rhénan. Voir LEHMANN, op. cit., pl. 46, pp. 54 et 123.

(2) S. BRIGODE, *L'architecture religieuse dans le S.-O. de la Belgique*, I (Bruxelles, 1950), 81 et 89. Ces salles ont une autre ressemblance avec les chapelles de St-Désiré : les fenêtres qui s'ouvrent sur les croisillons bâtis en contrebas.

(3) Dispositions à rapprocher de celles de St-Désiré et des églises bas-rhénanes précitées, où les chapelles jouxtant le chœur surmontent des couloirs descendant à la crypte.



Plans de chevets (fig. 3)

Les trois oratoires du chevet ne sont guère moins énigmatiques, encore que je puisse en proposer une généalogie acceptable. En Occident la multiplication des oratoires au chevet des églises est un phénomène qui se manifesta dès le VII[e] ou le VIII[e] siècle. Les pays rhénans et l'Italie septentrionale l'accueillirent à leur tour. On y bâtit en effet, aux VIII[e], IX[e] et X[e] siècles, toute une série d'églises dans lesquelles deux ou trois absidioles se juxtaposaient au fond du chœur : toutes s'alignant sur un mur de chevet droit : exemples à Saint-Martin et Sainte-Marie de Disentis dans les Grisons, à Saint-Jean de Munster dans la même région ([1]), à l'abbatiale de Mittelzell dans la Reichenau ([2]), en l'église paroissiale Saint-Clément qui attenait au monastère de Werden-sur-la-Ruhr ([3]), à la chapelle italienne de Saint-Benoît à Malles ([4]) et à Saint-Etienne de Bologne ([5]). Au début du XI[e] siècle le fameux abbé Oliva appliqua le thème au déambulatoire rectangulaire de Saint-Michel de Cuxa en Roussillon ([6]). Ces absidioles font saillie au dehors, sauf à Werden et à Malles où, creusées dans un épais massif de maçonnerie rectiligne, elles ressemblent à de simples niches : carrées ici, là demi- circulaires. J'imagine qu'elles avaient pour mission d'abriter des autels. La chose est même certaine à Malles où les autels carolingiens sont restés en place. Mais je me demande si, dans ceux de ces édifices auxquels on avait donné de grandes dimensions, il ne s'agissait pas d'autels secondaires établis derrière le maître-autel. Cela ne fait pas de doute à Bologne et Cuxa. Pour les autres monuments l'hypothèse semble justifiée lorsqu'on invoque l'exemple de l'abbatiale de Saint-Riquier : celle que construisit Angilbert, gendre de Charlemagne. Ici le sanctuaire oriental se divisait en trois parties nettement différenciées et se succédant l'une derrière l'autre : d'abord le carré du transept où siégeait l'autel Saint-Pierre ; ensuite la travée droite du chœur qui contenait les tombeaux des saints Riquier, Caïdoc et Frichor ; enfin l'abside en hémicycle où l'on avait érigé l'autel consacré au patron du monastère. Une barrière séparait même les sépulcres et le second autel :

---

(1) Lehmann, op. cit., pp. 11, 110 et 131, pl. 33.
(2) Ibid., pp. 16 et 136, pl. 35.
(3) Ibid., pp. 29 et 143, pl. 39.
(4) P. Verzone, *L'architettura religiosa dell'alto Medio Evo nell'Italia settentrionale* (Milan, 1942), 119.
(5) Ibid., 121.
(6) Pyrénées-Orientales. Voir J. Puig i Cadafalch et G. Gaillard, *L'église St-Michel de Cuxa*, dans le *Bull. monumental*, XCIV (1935), 356, 359 et 371.

c'était une poutre horizontale soutenue par six colonnes, le tout en cuivre et servant de réceptacle à treize reliquaires (1).

Le cloisonnement en largeur de l'illustre basilique picarde paraît s'être quelquefois répété dans la région scaldienne. A la collégiale Saint-Vincent de Soignies (2) le chœur rectangulaire, bâti vers 957 ou dans la seconde moitié du Xe siècle, était bipartite ; plusieurs indices nous inclinent fortement à penser que, dans son état primitif ,le sanctuaire principal aboutissait à trois arcades transversales qui l'unissaient à la pièce où l'on conservait les reliques de l'établissement (3). Précédée ou non d'arcades, cette sorte d'estrade semble s'être rééditée pour un motif identique au chevet de plusieurs autres églises belges, telles que Sainte-Gertrude de Nivelles et Saint-Ursmer de Lobbes (4). En l'ex-abbatiale hennuyère d'Aubechies (5), légèrement postérieure à 1077, elle surmontait un caveau voûté qui fortifie l'hypothèse. Les fouilles récemment pratiquées dans les ruines de l'ancienne collégiale de Thourout (6), dont on avait probablement renouvelé le chœur à la fin du XIe siècle, nous suggère l'existence ancienne de dispositions analogues qu'on retrouvait peut-être aussi à Saint-Bavon de Gand.

Le cloisonnement longitudinal s'est lui aussi perpétué jusqu'aux alentours de l'année 1100, comme nous le prouvent deux abbatiales wurtembergeoises : Alpirsbach et Hirsau. La première, rééditant un thème antérieurement adopté dans l'église lombarde de Saint-Pierre à Civate (7), associait un large chœur et trois chapelles ; celles-ci creusées dans l'épaisseur d'un massif chevet demi-circulaire et assez basses pour laisser place à une tribune qui ne laisse point d'évoquer Nesle (8). Quant à la seconde, on y préféra la formule de Saint-Benoît de Malles, sauf à l'étendre aux collatéraux du sanctuaire, de

(1) G. Durand, *St-Riquier*, dans *La Picardie hist. et monumentale*, IV (Amiens, 1907-1911), 171 et 184.

(2) Hainaut. Voir Mgr. Maere et L. Delférière, *La collégiale St-Vincent à Soignies*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, VIII (1938), 18 et sqq. — Brigode, op. cit., 61-63.

(3) Un mur percé de trois arcades séparait jadis la nef et le chœur dans la basilique déjà nommée de Steinbach, bâtie entre 821 et 827 (Lehmann, op. cit., 125). Je crois toutefois que les choses étaient ici assez différentes car le maître-autel devait se trouver derrière la clôture, alors qu'à St-Riquier, Soignies et ailleurs on l'avait placé devant. Les ressemblances étaient donc purement structurales et non fonctionnelles.

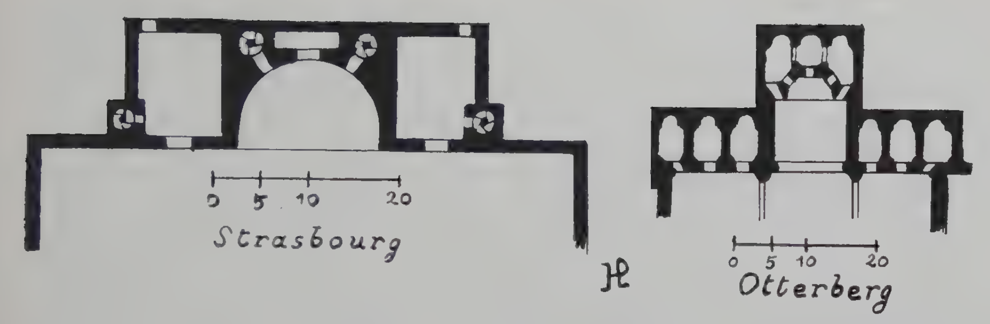
(4) Brigode, op. cit., 63 et 81.

(5) Ibid., 92.

(6) Flandre-Occidentale. Cf. R.P.G. Meersseman et Fr. Firmin [De Smidt], *De kerk van Torhout in het licht der jongste opgravingen*, dans le *Recueil de travaux du Centre de recherches archéol.*, II (1942), 50.

(7) C. Ricci, *Romanesque archit. in Italy* (Londres, 1925), p. xvii.

(8) W. Hoffmann, *Hirsau und die « Hirsauer Bauschule »* (Munich, 1950), 59.



Plans de chevets (fig. 4)

telle sorte que sept oratoires se succèdent au fond de la basilique : quatre au bout des bas-côtés et trois derrière le chœur (1). La tribune d'Alpirsbach, destinée à recevoir des reliques, se répétait à Hirsau et dans l'abbatiale de Ruggisberg, près de Berne, également construite à la fin du XIe siècle (2).

Ces monuments dispersés dans l'espace et le temps m'ont bien l'air d'appartenir à la même famille que le chevet de Nesle, quoique ici l'on ait beaucoup accentué le cloisonnement. Mais il en est d'autres, sis également dans la région rhénane, qui offrent des ressemblances structurales encore plus intimes. Dans la cathédrale de Strasbourg reconstruite au début du XIe siècle, à compter de 1015, le chevet formait un ensemble complexe aux contours strictement rectangulaires. L'abside en hémicycle s'engageait dans un épais massif de maçonnerie, qu'encadraient deux chapelles presque carrées et probablement surmontées de tribunes ; elle donnait accès dans un réduit assez mystérieux, logé derrière la rotonde et flanqué de deux escaliers à vis qui descendaient dans la crypte (3). Nous reconnaissons ici, en dépit d'un agencement différent, les éléments les plus caractéristiques de Nesle : le chevet plat à l'extérieur, la crypte, la petite salle établie au delà de l'abside, entre les escaliers du sanctuaire souterrain. Les chapelles de Strasbourg n'évoquent-elles pas aussi les oratoires latéraux de Nesle ? Et la tribune qu'on leur prête n'eût-elle point répondu à l'étage de notre oratoire central ? On soupçonne enfin le chœur alsacien d'avoir porté une tour tandis qu'on se demande si

(1) Ibid., 16.
(2) Voir une communication de M.E. Fels dans *A Cluny*, op. cit., 19.
(3) H. Reinhardt, *La cathédrale de l'évêque Wernher*, dans le *Bull. de la Soc. des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2e série, fasc. II (1932), 46, 56 et sqq..

celui de l'église picarde n'était pas flanqué de deux tours. Les analogies sont vraiment troublantes. Strasbourg et Nesle semblent ressortir à deux concepts différents issus d'une même souche. Et, si la formule de Nesle ne fut peut-être appliquée qu'une seule fois, l'autre fut rééditée, mais non sans modifications, au chœur occidental de l'abbatiale déjà nommée de Mittelzell : élément principal d'un *Westwerk* consacré l'an 1048 et au milieu duquel se dresse un puissant clocher ([1]). Il n'est pas jusqu'à l'abbatiale de Neuwiller, elle aussi précédemment citée, qui ne s'apparente à la même lignée, car le chœur y sert de vestibule à une chapelle romane un peu plus âgée, alors que les couloirs latéraux conduisent à la crypte de ladite chapelle.

L'Angleterre ne nous a-t-elle pas offert d'autres variantes du même thème ? On est conduit à l'admettre après avoir examiné quelques grandes églises du commencement du XIIe siècle : la cathédrale d'Old Sarum ([2]), les abbatiales de Chertsey ([3]) et de Romsey ([4]). Toutes trois se faisaient remarquer par un chœur rectangulaire, enveloppé d'un déambulatoire tracé de façon identique, et surtout par les trois chapelles arrondies et juxtaposées qui se greffaient sur la branche transversale de la carole.

On distingue maintenant quelques échelons d'une généalogie provisoire. Disentis et Saint-Riquier peuvent représenter les générations primitives. Strasbourg et Nesle en descendraient ou, du moins, procèderaient d'aïeux aussi lointains. Mais, en vieillissant, le thème se serait enrichi, compliqué d'éléments étrangers à l'idée première, modifié par croisement. Il convient maintenant de rechercher à quels mobiles obéit le maître d'œuvre de Nesle lorsqu'il conçut son étrange chevet.

*

* *

Une chose nous frappe tout d'abord. Dans son état neuf notre collégiale était une église de type basilical et couverte en charpente ; on n'y voyait de voûtes que sur la crypte — ce qui est d'ailleurs tout naturel — et sur les petites salles élevées derrière le chœur. Faut-il expliquer cette disparité par

---

([1]) Lehmann, op. cit., 120. — H. Jantzen, *Ottonische Kunst* (Munich, 1947), 52.
([2]) Wilts. Voir sir A.W. Clapham, *English romanesque archit. after the Conquest* (Oxford, 1934), 23 et 45.
([3]) Surrey. Voir ibid., 45 et 47.
([4]) Hampshire. Cf. ibid., 45, et F. Bond, *Introd. to english church archit. from the XIth to the XVIth cent.* (Oxford, 1913), I, 121.

une insuffisance de ressources ou par la timidité du constructeur ? En d'autres termes, renonça-t-on à voûter l'ensemble de l'édifice parce que la fabrique jouissait de maigres revenus ou parce que l'architecte n'osait couvrir en pierre de larges espaces ? Ces conjectures sont plausibles. On sait d'ailleurs que les bâtisseurs du nord de la France ne se risquèrent pas à voûter de grandes surfaces avant le XIIe siècle. Mais n'y eut-il pas d'autres motifs, indépendants de toute préoccupation financière ou technique ? Dans un ouvrage récent qui a singulièrement éclairé l'évolution, auparavant très obscure, de l'art chrétien durant ses six ou sept cents premières années d'existence, M. Grabar a révélé le rôle capital joué par les monuments funéraires dans l'évolution de l'architecture religieuse : non seulement ceux qui servaient de mausolées aux saints et aux grands de ce monde, mais encore ceux qui contenaient de minuscules reliques. L'éminent archéologue a noté que, dès le Bas-Empire, on couvrait les églises en charpente, tandis qu'on voûtait par principe les constructions abritant les corps saints et même leurs annexes. Cette différence, maintenue en Occident jusqu'en plein âge roman, procédait de deux traditions distinctes : celle des *martyria* et celle des églises ordinaires. Elle subsista longtemps, malgré la fusion des deux types réalisée par étapes (1). Je me demande alors si notre collégiale ne porte pas la marque de son influence; autrement dit, si la diversité de sa structure ne résulte pas principalement d'une fidélité aux anciens usages. On ne nous a malheureusement pas laissé les moyens de répondre catégoriquement à cette question.

Quoi qu'il en soit, le chevet trahissait en plusieurs endroits l'empreinte persistante de l'architecture funéraire. On sait que les chrétiens de l'Antiquité et du Moyen Age s'efforçaient volontiers de se faire inhumer aussi près que possible des reliques des saints et que les fidèles de rang élevé se réservaient naturellement les meilleures places. Cette compétition donna naissance à toute une série de bâtisses mortuaires avoisinant les tombeaux sacrés et les autels : édicules, tantôt creusés dans le sol, tantôt érigés à l'air libre et qui progressivement s'incorporèrent au principal — c'est à dire à l'église elle-même — jusqu'à perdre toute individualité (2).

A Nesle la crypte insérée sous le chœur appartenait assurément à la même catégorie. A quoi destinait-on cette cave à demi souterraine, accessible à la fois par des escaliers en colimaçon et par les degrés descendant des croi-

(1) A. Grabar, *Martyrium : recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* (Paris, 1943-1946), I, 521 et sqq..
(2) Ibid., I, 493 et sqq..

sillons ? A recevoir les vénérables restes de quelque saint homme dont nul ne paraît avoir jamais soufflé mot ? A consolider le sanctuaire supérieur ? Ces hypothèses sont bien fragiles. Il faut bien admettre qu'à l'exemple de tant de cryptes romanes la nôtre n'avait d'autre objet que d'abriter la dépouille de personnages importants, clercs ou laïcs (1). On y a d'ailleurs découvert des tombeaux, mais, à part un seul, anonyme et probablement antérieur, tous ceux de leurs destinataires qu'on a réussi à identifier étaient des seigneurs du lieu, dont le plus ancien vivait au XVe siècle (2). Néanmoins, si ces puissants barons se faisaient inhumer en un tel endroit à la fin du Moyen Age, n'était-ce pas en vertu d'un privilège remontant au XIe siècle ? La conjecture est fort plausible.

Et les trois réduits alignés derrière le chœur ? Celui du milieu, déjà très exigu, mesurait deux mètres de large et un peu plus de long, tandis que les deux autres, carrés, n'avaient même pas deux mètres de côté. Quelle pouvait être leur mission ? Certainement pas celle d'une chapelle, en raison de leurs dimensions extrêmement réduites. Voulait-on y ménager des sépultures *ad sanctos* comme on l'avait déjà fait aux flancs du chœur ou de la crypte de certains monuments plus âgés (3)? Cela pourrait aisément s'entendre du réduit central, mais moins des autres dans lesquels, ne l'oublions pas, débouchaient des escaliers et où la circulation réduisait notablement le maigre espace disponible. Reste une solution : celle d'oratoires meublés d'un autel renfermant des reliques. Or les oratoires-reliquaires agglomérés autour du sanctuaire principal n'étaient plus alors une nouveauté. L'abbatiale d'Hexham en Northumberland, bâtie à la fin du VIIe siècle, s'annexait en effet une rotonde plantée derrière son chevet et cantonnée de quatre ailes dans chacune desquelles se superposaient deux oratoires étroits, accessibles par des escaliers à vis et sanctifiés par un dépôt de reliques. Ce monument ne laisse pas d'évoquer notre chevet. Si l'exécution en fut différente, le thème en était sans doute identique, en son principe du moins, d'autant qu'à Nesle des indices nous permettent de supposer qu'il y avait une ou trois salles à l'étage (4). Rappelons à ce propos certaines réflexions pertinentes de M. Grabar : « Tout compte fait, a-t-il écrit, dans mainte église d'Orient et d'Occident,

---

(1) Voir à cet égard F. Deshoulières, *Les cryptes en France et l'influence du culte des reliques sur l'architecture religieuse*, dans les *Mélanges F. Martroye* (Paris, 1941), 235.

(2) Leroy-Morel, *Note sur les tombeaux de la crypte de l'église de Nesle*, dans le *Bull. de la Soc. des antiquaires de Picardie*, VIII (1862-1864), 461.

(3) Cf. Grabar, op. cit., I, 511 et sqq..

(4) Ibid., I, 513-520 et 529-532.

« des autels se dressaient dans ces petites salles hautes et plus ou moins « *secrètes*, parce qu'elles étaient moins accessibles que les chapelles du « rez-de-chaussée. Partout où on les installait, c'est la volonté de multiplier « les lieux de culte secondaires sur la périphérie du chœur, qui amenait « la multiplication des plans dans l'élévation du chevet, et opposait ainsi « l'ordonnance plus complexe de celui-ci à l'élévation à plan unique du grand « vaisseau qui le précédait » ([1]). M. Hubert a noté à son tour qu'à l'époque carolingienne la mode s'introduisit de fragmenter les reliques, afin d'en distribuer les parcelles entre les différents étages des églises monastiques ([2]) ; or à Nesle la crypte et l'église supérieure, dont l'existence est certaine, formaient deux étages distincts.

Au reste le principe même de la chapelle à étage n'était pas inconnu dans le nord de la France. Malgré la disparition presque totale des grandes églises préromanes et romanes de nos contrées, il nous est encore possible d'en citer plusieurs exemplaires : les absidioles de Saint-Remi de Reims — œuvres de la première moitié du XIe siècle —, de Saint-Lucien de Beauvais — élevées vers 1100 — et de toute une série de grandes églises de la première période gothique : Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes, cathédrales d'Arras, Cambrai, Soissons et Laon. Même la prieurale d'Hautem-Saint-Liévin, en Flandre-Orientale, qui, à la différence des grandes basiliques précédentes, était dénuée de tribunes, a conservé, par une exception peut-être unique en Belgique, un étage sur son absidiole et sur l'oratoire qui s'adosse à la tourelle d'escalier attenant au chœur ([3]).

Récapitulons maintenant mes conclusions. A Nesle la crypte fut destinée à recevoir la dépouille mortelle des seigneurs du lieu. Les collatéraux du sanctuaire étaient des couloirs unissant ce dernier à la crypte et aux oratoires du chevet ; peut-être servaient-ils en outre de sacristie et de trésorerie. Les réduits ou petites salles du chevet étaient des oratoires-reliquaires : ceux de l'étage — s'il y en eut vraiment — aussi bien que ceux de la crypte et

---

([1]) Ibid., I, 532.

([2]) J. Hubert, « *Cryptae inferiores* » *et* « *cryptae superiores* » *dans l'architecture religieuse de l'époque carolingienne*, dans *Mélanges d'hist. du Moyen Age dédiés à la mémoire de L. Halphen* (Paris, 1951), 355-357.

([3]) P. Rolland, *Un groupe belge d'églises romanes : les églises bicéphales à tourelles orientales*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XI (1941), 144 et 155. Il ne me semble pas nécessaire d'attribuer, à l'exemple de l'auteur, cette particularité a une origine britannique puisque le nord de la France en fournissait des spécimens antérieurs à ceux d'outre Manche.

du rez-de-chaussée. Ce ne sont, je le répète, que des hypothèses puisque les documents susceptibles de les étayer me font presque absolument défaut, mais elles me paraissent plus vraisemblables que toutes autres, bien que nous ignorions totalement le nombre, la valeur et jusqu'au nom des reliques que détenait le monument.

L'ordonnance compliquée de ce chevet semble donc dériver d'une double source. La sacristie, la trésorerie et les oratoires-reliquaires conviendraient aisément à une église abbatiale, tandis que la crypte funéraire témoignerait de relations intimes entre le monastère et la dynastie féodale qui dominait le pays. Je sais bien que les puissants sires de Nesle ne participèrent point à la fondation de l'établissement, mais leur château se dressait en face de la basilique. Que ce voisinage ait engendré des conflits, je n'en doute pas ; toutefois il provoqua certainement des gestes réciproques de confiance et d'amitié, sinon des libéralités en faveur des moines. Une pareille alternance s'inscrivait dans l'ordre naturel des choses. Et l'existence d'une chapelle castrale, à laquelle d'anciens auteurs accolaient à tort ou raison l'épithète de romane (1), n'eût point détourné les fiers barons de solliciter l'honneur de reposer après décès dans l'église d'une abbaye, ni même de payer aux religieux la construction de leur caveau de famille.

On se demande s'il ne convient pas de mettre en parallèle Saint- Quiriace de Provins et Notre-Dame de Nesle. A Provins régnaient les comtes de Champagne, protecteurs intéressés et bienfaiteurs émérites du chapitre de chanoines séculiers installés aux portes même de leur propre palais. Les comtes financèrent la bâtisse de la collégiale, notamment du chœur élevé entre 1157 et 1166. Or ce chœur, tracé en hémicycle, s'emboîte dans un chevet droit et le déambulatoire dessert trois petites chapelles rectangulaires adossées au mur de chevet. Ces dispositions insolites semblent s'apparenter à celles de Nesle. On incline d'autant plus à ratifier ce jugement que, là encore, il s'agit d'un établissement religieux jouxtant la résidence d'une puissante maison féodale. En fait les analogies ne sont cependant pas aussi étroites qu'il paraît au premier abord, car la chapelle d'axe remonte seule au XIIe siècle. Les chapelles latérales ont en effet remplacé au siècle suivant des dépendances basses qui abritèrent peut-être à l'origine le trésor et la sacristie, tandis que les énigmatiques caveaux pratiqués sous ces annexes ne présentent

---

(1) Decagny, op. cit., 486. On détruisit cette chapelle vers 1814.

aucun vestige qu'on puisse croire antérieur à ce même XIIIe siècle (1). Les ressemblances sont donc plutôt négligeables.

Si justes qu'elles soient, ces explications n'enlèvent quand même à Notre-Dame de Nesle qu'une partie de son mystère. Ce monument exprime-t-il une tentative originale visant à transformer le thème des multiples oratoires de chevet sous l'empire de circonstances particulières et se traduisant par le rigoureux cloisonnement dont j'espère avoir démêlé les raisons ? Ou bien résulte-t-il de traditions conservées au delà de leur terme habituel ? S'il fut original, il convient d'avouer que l'incorporation du *martyrium* à l'église de type basilical péchait en l'occurrence par maladresse. Mais je crois plutôt qu'il s'agit ici d'une œuvre archaïque, fort intéressante par le vénérable héritage dont elle portait la marque, voire unique par ses dispositions insolites, toutefois à demi manquée elle aussi. L'auteur en effet a gauchement amalgamé les éléments empruntés aux âges antérieurs ; il n'a pas su les fondre dans un ensemble cohérent et harmonieux. En définitive le fruit de ses efforts est plus curieux qu'heureux.

*
* *

La question se pose enfin de rattacher notre chevet à l'architecture d'une région déterminée. Les édifices qui lui ressemblaient le plus — je l'ai déjà noté — s'élevaient dans le bassin du Rhin. Faut-il conclure de ces incontestables affinités à des influences issues d'Allemagne ou de l'ex-Lotharingie, puis véhiculées, soit directement, soit par des voies détournées ? Cette explication s'offre immédiatement à l'esprit. Je me demande cependant si elle mérite de s'imposer, puisqu'à ma connaissance aucun évènement historique ne vient l'étayer. Je me défie par principe des solutions faciles lorsqu'elles prétendent répondre à des problèmes complexes. Je sais bien que Cambrai gisait en terre d'Empire et que la vieille cité, dont la juridiction s'étendait jusqu'au cœur du Brabant, fut un véritable foyer de rayonnement politique au profit des césars germaniques durant la majeure partie du XIe siècle. Or, de Cambrai à Nesle, il n'y a pas plus de quatorze lieues et l'on se rappelle que les frontières de ce temps-là n'étaient rien moins qu'imperméables.

---

(1) Marquise A. de Maillé, *Provins : les monum. religieux* (Paris, 1939), I, 68, 70, 122, 143 et 158.

Je n'ignore pas non plus l'emprise rhéno-mosane sur l'enluminure de nos contrées à compter de la fin de ce même XI[e] siècle (1). On pourrait sans doute en dire autant de l'orfèvrerie artésienne s'il n'en subsistait quasi-rien pour la période antérieure à la seconde moitié du siècle suivant (2). Mais il est plus facile de transporter des thèmes décoratifs, des livres et des objets mobiliers que des formules d'architecture. Et, si je soupçonne l'auteur du déambulatoire à la cathédrale de Thérouanne d'avoir puisé vers 1132 son inspiration dans les pays du bas Rhin (3), le seul témoignage à peu près formel d'un emprunt aux contrées de l'Est que j'ai noté sur nos monuments de la Somme et du Pas-de-Calais, c'est l'abside de la prieurale de Lucheux (4), bâtie vers le second quart du XII[e] siècle. Georges Durand a cru discerner la marque rhéno-mosane sur beaucoup d'églises romanes à bas-côtés de la Picardie orientale : de celle qui, comme Nesle, ressortissait à l'évêque de Noyon (5) ; cela m'a tout l'air d'une conjecture gratuite, malgré tout le respect que j'éprouve à l'égard de mon savant aîné. Franchissons les limites de nos provinces et faisons quelques pas dans les pays limitrophes. On invoque volontiers l'exemple des croisillons demi-circulaires des cathédrales de Tournai, Noyon, Soissons et Cambrai, outre celui de Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes ; il n'est toutefois nullement certain qu'ils dérivent de Sainte-Marie-au-Capitole de Cologne (6).

---

(1) Voir A. Boutemy, *Un trésor injustement oublié : les mss. enluminés du N. de la France*, dans *Scriptorium*, III (1949), 115 et 117, outre le chapitre que le même auteur a consacré à la miniature dans l'*Hist de l'Eglise en Belgique*, par le R.P.E. de Moreau, II (2[e] éd., Bruxelles, 1947), 328 et 330-332. Voir aussi J. Porcher, *Les mss. à peintures*, dans le *Catalogue de l'exposition : l'art du Moyen Age en Artois* (Arras, 1951), 37-38.

(2) Cf. l'abbé J. Lestocquoy dans l'*Hist. des territoires ayant formé le département du Pas-de-Calais* (Arras, 1946), 358, et dans le *Catalogue* précité, 68-70.

(3) P. Héliot, *Le chevet de la cathédrale de Thérouanne*, dans le *Bull. monumental*, CVIII (1950), 110-111 et 114-116 ; du même, *Le chevet d'Heisterbach et les rapports artistiques franco-rhénans :* article à paraître prochainement.

(4) Somme. Les contreforts plats de ce chevet et les arcades qui les réunissent me paraissent porter la marque rhéno-mosane.

(5) G. Durand, dans *La Picardie hist. et monum.*, loc. cit., p. iii. A vrai dire l'auteur a reconnu que ces édifices ressortissaient à la tradition carolingienne, mais avait-il besoin de conjecturer que cette dernière avait été transmise par les pays rhénans, *via* la Lorraine et la Champagne ? Il convient en outre de faire d'importantes et nombreuses réserves sur les conclusions d'un article de C. Enlart : *De l'influence germanique dans les premiers monuments gothiques du N. de la France*, dans les *Mélanges Paul Favre* (Paris, 1902), 258 et sqq..

(6) Je partage sur ce point le scepticisme du regretté Paul Rolland ; voir son étude sur *La cathédrale de Tournai et les courants architecturaux*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, VII (1937), pp. 4 et sqq. du tiré à part. Il est préférable de retenir des monuments tels que St-Lucien de Beauvais, outre, pour les absides tournaisiennes, Notre-Dame de Soissons et la Trinité de Caen, comme l'a judicieusement proposé M.E. Gall dans sa thèse : *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, 1[e] partie : *Die niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbilde* (Berlin, 1915), 68 et sqq..

Au fond le problème me paraît assez mal posé. On oublie couramment que, sur le territoire de l'ancienne Francie, l'architecture romane a succédé à l'architecture carolingienne et que la seconde a laissé sur la première une empreinte profonde et durable. Personne ne conteste l'importance capitale des traditions carolingiennes, encore vivaces au XIII[e] siècle, dans les églises de l'ex-Lotharingie et d'outre Rhin. Pourquoi ne pas admettre qu'il en fut en quelque mesure de même en Flandre, Picardie, Normandie et dans le bassin séquanien ? La disparition de la quasi-totalité des grandes basiliques bâties entre l'an mille et 1150 sur la surface que délimitent le pas de Calais, l'Escaut, la haute Meuse et la Loire moyenne, ne doit quand même pas nous voiler le cours naturel des choses. L'architecture de la Neustrie et de ses confins aux VIII[e], IX et X[e] siècles : nous commençons à la connaître avec précision par le truchement d'édifices tels que les cathédrales d'Auxerre et de Reims, des abbatiales de Saint-Denis et de Saint-Riquier, de la Trinité de Fécamp, de Saint-Germain d'Auxerre — toutes désormais familières aux archéologues — et de quelques monuments de la Belgique occidentale récemment révélés au monde savant : Saint-Donatien de Bruges (1), Sainte-Gertrude de Nivelles (2), l'église de Thourout (3), Saint-Ursmer de Lobbes (4) etc. (5). Or les plus importantes des prétendues influences rhéno-mosanes relevées sur nos églises romanes s'appliquent à des éléments implantés sur notre sol dès les règnes de Charlemagne et de Louis le Pieux : ainsi les cryptes hors œuvre (6), les clochers-porches (7) et les tours centrales (8) flanqués de tourelles d'escalier, enfin les tours encadrant le chœur (9).

A mesure que se développent mes recherches, je me persuade chaque année davantage que les similitudes observées entre les églises romanes du nord de la France, d'une part, et les édifices contemporains du royaume anglo-normand et de la Lotharingie, de l'autre, résultent moins souvent

---

(1) P. Rolland, *La première église St-Donatien à Bruges*, dans la *Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art*, XIV (1944).
(2) Chanoine R. Lemaire, *Les avant-corps de Ste-Gertrude à Nivelles*, dans le *Recueil de travaux du Centre de recherches archéol.*, III (1942), 29.
(3) R.P.G. Meersseman et Fr. Firmin, op. cit..
(4) Chanoine R. Lemaire, *De karolingische S. Ursmaruskerk te Lobbes*, dans les *Mededelingen van de Konink. vlaamsche Acad. van België* (1949) — Brigode, *L'archit. religieuse*, op. cit., 35.
(5) Cf. Brigode, op. cit., 53, et *Les églises romanes de Belgique* (Bruxelles, 1944), 10.
(6) Exemples à St-Bertin de St-Omer et St-Bavon de Gand.
(7) Comme à la cathédrale de Cambrai, à St-Sauve de Montreuil, à Dudzeele (Flandre-Occidentale) et à St-Pierre d'Ypres.
(8) Ainsi à St-Bavon de Gand et à l'abbatiale de Messines.
(9) Exemples : St-Germain-des-Prés à Paris, St-Leu-d'Esserent, l'abbatiale de Morienval, la cathédrale et Notre-Dame de Châlons.

d'influences exercées par une région privilégiée que par un point de départ commun, fourni par les monuments carolingiens de la Gaule septentrionale ([1]). Notre connaissance de l'architecture préromane, singulièrement élargie et approfondie depuis quinze ou vingt ans, nous invite impérieusement à reviser des conclusions prématurées, échafaudées voici déjà une cinquantaine d'années et trop souvent admises sans discussion, aujourd'hui encore. Le chevet de Nesle apporte-t-il sa pierre à ma thèse ? S'il cousinait incontestablement avec plusieurs basiliques voisines du Rhin, il s'apparentait aussi avec quelques absides scaldiennes, sinon à un groupe de déambulatoires britanniques, outre qu'il descendait peut-être du chevet de la célèbre abbatiale qu'Angilbert bâtit à Saint-Riquier en Ponthieu. Quant à la crypte qui l'accompagnait, fruit de la même campagne de travaux, elle répondait à un type indigène.

Néanmoins c'est avec l'Allemagne occidentale que les affinités étaient les plus nombreuses et les plus étroites. L'abbatiale cistercienne d'Otterberg, dans le Palatinat cisrhénan, nous donnera peut-être la clé du problème. Elle nous offre un chœur simple — je veux dire : dénué de collatéraux —, mais, derrière son abside polygonale, on a relevé les vestiges encore reconnaissables de trois chapelles basses, logées au dedans d'un épais mur de chevet rectiligne ([2]). Tout cela date seulement d'environ 1190-1210. Comment ne pas voir ici néanmoins l'écho tardif d'anciennes traditions, surtout quand on sait à quel point les disciples germaniques de saint Bernard restaient alors fidèles à leur art national ? La conception bizarre de cette bâtisse accuse, non pas un essai d'adaptation du thème du déambulatoire à chapelles rayonnantes ([3]), mais l'influence persistante des oratoires de chevet préromans. La parenté avec Nesle me semble évidente, dans la structure sinon la fonction de ces annexes, car le maître d'œuvre germanique s'était sans doute donné pour unique mission de multiplier les autels conformément aux méthodes de son pays, sans se soucier d'ériger des édicules funéraires ni de multiplier les cellules pour reliquaires. Selon les apparences ces chapelles complétaient tout bonnement celles qu'il greffait sur les croisillons. Nous reconnaissons donc ici, sauf la tribune, la formule caractéristique des basiliques bénédictines

---

([1]) Cf. P. Héliot, *La Normandie et l'architecture romane du N. de la France*, dans la *Rev. archéol.* (1951), 60 et sqq..

([2]) E. Hausen, *Otterberg und die kirchliche Baukunst der Hohenstaufenzeit*, dans les *Veröffentlichungen der Pfälzichen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften*, XXVI (1936), 25. On voit encore distinctement les traces des passages qui unissaient jadis les chapelles à l'abside.

([3]) Selon l'hypothèse de M. Hausen.

d'Alpirsbach et d'Hirsau, élevées quelque cent ans auparavant. Et, si Nesle faisait dans le nord de la France figure d'exemplaire isolé, Otterberg s'inscrit tout naturellement dans les courants de l'architecture allemande.

En dernière analyse le chevet de notre collégiale représentait un spécimen tardif de ces églises produites par la juxtaposition et la compénétration de deux monuments qui, à l'âge paléochrétien, eussent été séparés : une basilique du type dit latin, couverte en charpente et un *martyrium* voûté. Il rééditait donc un phénomène qui avait principalement affecté l'époque carolingienne — le rapprochement des édifices cultuels auparavant dispersés —, qui s'était en outre traduit notamment par la vogue des massifs de façade et des cryptes hors œuvre (1). Les constructeurs de l'Europe occidentale s'efforcèrent dès le Xe siècle de fusionner ces éléments disparates. On sait qu'ils y réussirent parfaitement. Au XIe ils se montraient déjà capables de concevoir des bâtisses à tel point homogènes que la filiation de leurs différentes parties échappa jusqu'à ces dernières années aux archéologues. Plus conservateurs, les territoires d'Empire, et la Flandre à leur exemple, vécurent beaucoup plus longtemps sur l'héritage carolingien. Ils continuèrent d'élaborer des ordonnances compliquées jusqu'au jour où l'art gothique eut définitivement détrôné l'architecture prestigieuse, mais démodée, de Charlemagne, d'Otton le Grand et de Frédéric Barberousse. Nesle ressortit à leur manière et non à celle de chez nous. Le style en est bien français, mais l'ordonnance du chevet y trahit quand même une inspiration étrangère.

En conclusion il me paraît juste d'invoquer un parrainage d'outre Meuse à propos de notre chevet. Reste à savoir comment l'influence germano-lotharingienne a pu s'exercer jusqu'en plein Vermandois, sur un petit monastère dont les relations ne s'étendaient peut-être pas bien loin. La Champagne accueillait volontiers ce qui lui venait de l'est, dans la construction religieuse autant, sinon plus que dans le vitrail. Servit-elle d'intermédiaire ? Je pense spécialement à Reims qui entretenait alors des rapports suivis avec les centres ecclésiastiques et les foyers artistiques de l'ancienne Austrasie ; Reims, métropole de diocèses dont le territoire s'étendait jusqu'à Bruxelles, Gand et Abbeville. Donnerai-je la préférence à Cambrai dont l'évêque fut longtemps champion de l'empereur aux Pays-Bas ? Et pourquoi ne pas mentionner aussi le grand axe de communications suivi par les clercs, les pèlerins et les commerçants, qui unissait Paris et Saint-Denis aux contrées

(1) Cf. P. Francastel, *A propos des églises-porches : du carolingien au roman*, dans les *Mélanges Halphen*, op. cit., 247 et sqq..

du bas Rhin et à la Westphalie, *via* Bapaume ou Arras ? (1) Les véhicules d'idées, de modes et de techniques ne manquaient donc pas entre les deux nations. Et si, dans l'état actuel de mes connaissances, je n'ai nulle raison de choisir l'un plutôt que l'autre, cette ignorance ne porte aucun préjudice à ma thèse. De même que la Champagne, la Flandre et l'Angleterre, la Picardie a cédé çà et là au prestige de l'art impérial des dynasties ottonienne et franconienne.

Nesle nous transmet donc l'écho d'une emprise sensible encore à l'époque où nos contrées commençaient de subir un ascendant d'une bien autre portée : celui de l'architecture rénovatrice de la Normandie et du bassin de la Seine. L'archaïsme de son chevet saute aux yeux de qui le compare aux monuments contemporains bâtis dans les provinces moins septentrionales. Cette bâtisse compliquée témoignait effectivement d'un conservatisme obstiné car, selon toute apparence, elle obéissait à des traditions remontant à l'âge mérovingien et qui visaient à éloigner systématiquement des fidèles les reliques conservées dans les églises. On eût dit qu'ici, comme en d'autres basiliques de Belgique et d'Allemagne, le clergé s'ingéniait à pratiquer dans l'intimité le culte et l'exposition des restes sacrés, tandis qu'en Angleterre et dans la majeure partie de la France il ne craignait point d'y associer le public. Les principes de la crypte aux larges issues et de l'ample déambulatoire ne s'opposent-ils pas au cloisonnement précautionneux de Nesle, de Soignies et d'Hirsau qui rappelle un peu les chicanes des donjons romans ? Et c'est à cette formule nouvelle qu'était réservé l'avenir (2).

Pierre HÉLIOT

---

(1) L. Schürenberg, *Die Bedeutung der Pilgerstraszen für die westfälische Architektur*, dans *Die Heimat : Zeitschrift des westfälischen Heimatbundes*, IX (1927), 212-213. L'auteur n'a fait état que de documents des XIIe et XIIIe siècles ; on peut admettre sans crainte de se tromper que ces routes étaient déjà suivies au XIe.

(2) Je me fais un plaisir de rendre ici hommage à la complaisance du Dr Fried Mühlberg, qui s'est donné la peine de rouvrir à mon profit plusieurs ouvrages que je n'avais plus sous la main.

Le Paysage de la Nativité du Maître de Flémalle à Dijon

On a souvent tenté de retrouver dans les paysages et les fonds des primitifs de notre XVe siècle sinon des villes au moins des monuments connus. Presque toujours ces recherches se sont révélées décevantes et l'on peut aisément faire le décompte de ce qui a pu être identifié de façon certaine en s'en tenant à St-Sauveur de Bruges ou au beffroi de la Venise du Nord, à Ste-Gudule et à quelques autres édifices. Faut-il rappeler les recherches, et en fait demeurées vaines, au sujet de la ville dans « La Vierge au Chancelier Rolin »?

Que dire alors des sites ? Des sites figurés forcément sous un angle de vue spécial commandé par la mise en page et réduits à petite échelle ? Des sites que les évênements modifiaient lentement ou brutalement au cours de siècles ou au cours de peu d'années ? Les chroniques ne peuvent guère nous aider et le secours de la gravure ne nous permet pas de remonter au delà du XVIe siècle. Dès lors on ne peut que s'en remettre à la confrontation du site avec les gravures plus tardives d'un siècle ou deux qui le représentent, — et en tenant compte de ses composantes essentielles et persistantes à travers le temps.

C'est en procédant ainsi que nous avons voulu tenter d'interpréter le paysage que le Maître de Flémalle semble avoir voulu décrire ou tout au moins suggérer dans sa « Nativité » de Dijon.

Or que peut-on y déceler ? Un fleuve large et déjà naviguable aux rives bordées de collines ; en profil, comme un décor, un rocher surmonté d'un château, et au pied de ce rocher, une ville entourée de murs et de tours de rempart ; et dans la ville, entre le rocher et le fleuve, une église. Ce sont bien là des composantes essentielles et qui permettent d'établir pour le moins la topographie élémentaire d'un site.

Si ce paysage appartient à nos régions, ne peut-on s'arrêter à Huy, cette deuxième ville de la principauté de Liége et se livrer à quelques investigations du côté de la gravure ? Parmi les plus révélatrices nous en retiendrons trois. Une gravure anonyme d'après Hogenberg, de vers 1595, « Huij wird von den Spanschen wider gewonnen », la gravure de Merian « Huy en 1646 », et une



(Photo P. Bytebier, Bruxelles)

Fig. 1. — MAITRE DE FLÉMALLE « La Nativité » (détail)
Musée de Dijon

gravure anonyme dans Blaeu «Novum ac magnum theatrum urbium Belgicae regiae...», de 1649.

Dans ces trois gravures, les composantes du paysage de cette « Nativité » s'inscrivent : le fleuve déjà large, la roche et son château (avec la même allure générale et la même seconde enceinte sur la pente d'accès), la ville avec son enceinte et les tours de celle-ci, et l'église. Et en l'occurence cette église serait donc Notre-Dame, achevée au XIVe siècle, atteinte par l'incendie de 1499, restaurée, et qui se retrouve dans les gravures des XVIe et XVIIe siècles avec la flèche et les clochetons que l'on voit aussi dans le tableau. Mais ici une réserve s'impose car dans la « Nativité » la tour n'est pas dans l'axe du vaisseau central et occupe la place de la première travée du bas-côté méridional. Cependant il ne semble pas que l'on puisse trouver chez nos peintres du XVe siècle la reproduction fidèle et intégrale d'une ville avec ses principaux monuments. A titre exemplatif qu'on se souvienne de

« L'Adoration des Mages » dite « La Perle de Brabant », de Thierry Bouts le Vieux (et non de Thierry II quoiqu'on en ait dit), de la Pinacothèque de Munich : on y retrouve incontestablement l'Hôtel de Ville de Louvain, monument dont la silhouette toute spéciale ne peut prêter à confusion ; or, toute proche se dresse une tour qui devrait être celle de St-Pierre et il semble impossible de ramener l'allure de celle-ci à son état entre la date d'achèvement de l'Hôtel de Ville et l'an 1500.

Pour le reste le paysage de la « Nativité » semble accuser un caractère plutôt mosan et les aspects de l'ensemble des constructions ne contre-disent pas cette impression. Et tout en haut à gauche, ne pourrait-on voir comme un vignoble et son enclos, attenant à un cabaret, si l'on en juge par les enseignes de cette maison ? Vignoble à hauts tuteurs serrés, comme on le retrouve curieusement dans « Le Travail de la Vigne » du Livre des Prouffitz champêtres, de Pierre de Crescens, du XVe siècle [1], mais qui se présente



Fig. 2. — Gravure anonyme dans *Blaeu* «Novum ac magnum theatrum urbium Belgicae regiae...» de 1649

Bruxelles, Bibl. Roy., Cab. des Estampes

[1] Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. fr. 5064.



Fig. 3. — Gravure de *Merian* « Huy en 1646 »
Bruxelles, Bibl. Roy., Cab. des Estampes

ici dans son dépouillement hivernal. Si les vignobles existaient en divers endroits de la vallée mosane, la région hutoise fut longtemps encore favorisée à ce point de vue, comme on le sait et comme le montrent de nombreuses gravures.

Déjà von Tschudi dans ses études sur le Maître de Flémalle parues en 1898 ([2]) avait, sans avoir cherché à l'identifier, attiré l'attention sur ce paysage qu'il considérait comme l'un des plus beaux du maître et l'un des plus curieux peut-être dans la peinture de l'époque. Il fait remarquer à juste titre que ce paysage est dépouillé de sa verdure et de sa parure d'été et qu'on y sent

([2]) *Jahrbuch des Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1898, pp. 8-34 et 89-116.

comme un pâle soleil d'hiver règnant dans un ciel froid sur une nature déjà endormie. (³)

Et tout cela ne concourt-il pas à écarter l'idée d'un site entièrement imaginaire ?

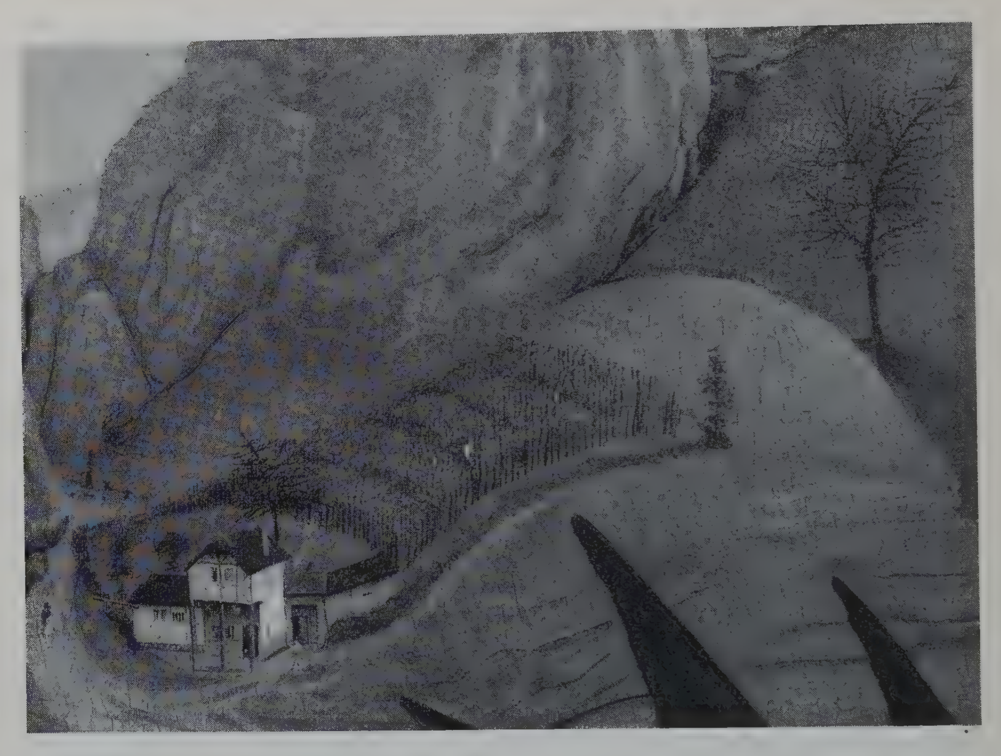
Si notre interprétation du paysage est exacte on ne peut se défendre de songer à ce nom de Maître de Flémalle proposé par Tschudi et dû à l'origine traditionnelle des panneaux de Francfort. Origine encore contestée du fait de l'absence d'une abbaye à Flémalle comme beaucoup l'on fait remarquer, ce que fait encore Winkler dans son très érudit article du tome des « Meister mit Notnamen » du Lexikon Thieme Becker, paru tout récemment, et ou l'auteur parle encore de la « nicht existierenden » abbaye.



Fig. 4. — Gravure anonyme d'après *Hogenberg*, de vers 1595 « Huij wirdt von den Spanscher wider gewonnen ».

Bruxelles, Bibl. Roy., Cab. des Estampes

(³) L'étoile dorée des Bergers (surpeint) arrêtée sur l'étable ne doit évidemment pas être prise pour le soleil.



(Photo P. Bytebier, Bruxelles)

Fig. 5. — MAITRE DE FLÉMALLE « La Nativité » (détail)

Musée de Dijon

Or — et nous croyons qu'on l'a déjà dit — il ne faut pas oublier qu'il a existé à Flémalle une maison des Templiers qui, après la condamnation de cet ordre et la confiscation de ses biens, passa à l'Ordre des Chevaliers de Malte, ordre militaire et religieux, ce qui pouvait prêter facilement à confusion dans l'opinion publique amenée ainsi à considérer la maison de cet ordre comme une abbaye. Si donc encore une fois notre interprétation devait correspondre à une intention réelle du peintre, on reconnaitra — sans qu'elle puisse actuellement apporter un élément quant à l'origine du maître — qu'elle ne pourrait que conférer à cette désignation de « Maître de Flémalle » une signification nouvelle et plus pertinente : , car, et le fait mérite d'être souligné, Flémalle se trouve sur la route de Liége à Huy.

octobre 1951.

Gaston Van Camp

Twee Tekeningen voor een Erepoort te Brussel uit 1744

Het betekende het voortzetten van een traditie, toen keizerin Maria Theresia in 1744 haar zuster Maria Anna bij gelegenheid van haar huwelijk met Karel Alexander van Lotharingen benoemde tot gouvernante van de Zuidelijke Nederlanden. Op vijf vorstinnen uit het Habsburgse Huis immers had reeds het gouvernement over deze gebieden gerust en België bewaarde de beste herinneringen aan haar. Het was ook het voortzetten van een eeuwenoude traditie dat, zodra de benoeming van aartshertogin Maria Anna en haar echtgenoot in de Oostenrijkse Nederlanden bekend werd, de bevolking zich opmaakte om de inkomste van de nieuwe landsbestuurders zo feestelijk te maken als de gewoonte in deze landen voorschreef.

Uitvoerige beschrijvingen zijn ons overgebleven, waarin alle optochten en plechtige missen, de saluutschoten, illuminaties en vuurwerken, de podia, baldakijnen en erepoorten, die voor deze gelegenheid more majorum werden opgericht, staan opgetekend. Ter verkrijging van zulk een onmisbare entourage werden beeldende kunstenaars te hulp geroepen. Dit sprak van zelf : het was bij vorige gelegenheden ook gebeurd. Doch in tegenstelling tot sommige van de vroegere joyeuses entrées is van die in 1744 in beeld slechts weinig bekend. Ditmaal zette geen graveur zich ertoe, de erepoorten en andere tijdelijke versieringen van de openbare weg te vereeuwigen, zoals de bekwame Theodoor van Tulden het deed met de erepoorten van Rubens ter opluistering van de « Pompa introïtus Ferdinandi » binnen Antwerpen in 1635.

Des te meer betekenis krijgen voor ons twee grote tekeningen, welke zich in de Atlas van Nederlandse Historieprenten in het Rijks Prentenkabinet te Amsterdam, de zogenaamde Atlas Frederik Muller, bevinden. In deze verzameling behoren zij eigenlijk maar in zijdelings verband thuis, want ze beelden niet direct geschiedkundige gebeurtenissen af uit de Noordelijke Nederlanden, waartoe Muller zich indertijd beperkte. Oorspronkelijk hebben de tekeningen dan ook geen deel van de collectie uitgemaakt. Pas in het supplement van catalogus werden ze door de verzamelaar beschreven, en wel onder n° 3772A en 3777B. Zij waren toen, in 1882, eigendom van de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage.

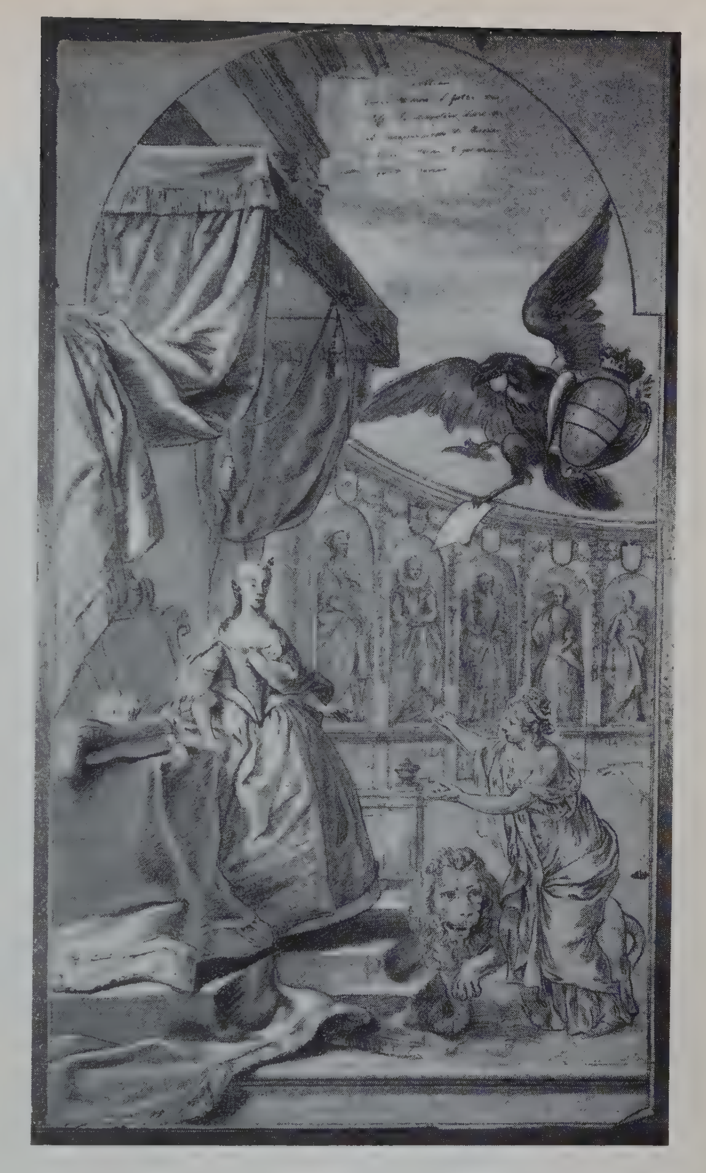


Afb. 1. — Allegorie op het huwelijk van Aartshertogin Maria Anna en Karel van Lotharingen

Beide tekeningen zijn op bruin papier in zwart en wit krijt uitgevoerd en hier en daar met sepia opgewerkt. De omlijsting werd in rood krijt aangegeven. De bladen meten respectievelijk 78.3-79.7 bij 46-46.8 en 72.8-74 bij 41.7 cm. Bovenin de hemel staat op beide exemplaren een opschrift, dat kennelijk door een latere hand werd neergeschreven, want de inhoud van deze teksten is gedeeltelijk onjuist. Op de ene tekening leest men : « Tableau Placé devant l'Hotel de Ville a Bruxelles Lors de la Feté a l'occasion du Marriage de Francois duc de Lorraine et Marie Therese Fille de l Empereur Charles VI». Boven de andere staat: «Tableau Placé devant l Hotel de Ville a Bruxelles Lors de l Inauguration de Marie Therese Reine d'Hongrie et de Boheme». In navolging van deze inscripties beschreef Muller de tekeningen als : «Huwelijk van Frans, Hertog van Lotharingen », en Maria Theresia, dochter van Keizer Karel VI» en als: « Inhuldiging van Maria Theresia als Hertogin v. Lotharingen, Braband, Limburg enz. te Brussel ». Beide betitelingen blijken evenwel bij nader onderzoek fout te zijn.

Een juiste interpretatie van de voorstellingen geeft niettemin geen problemen. Op het eerste blad ziet men links een troon, waarop Maria Theresia staat. Zij draagt een kleine koningskroon op het hoofd en houdt

een gezegeld document in de uitgestrekte rechterhand. Naast haar haar echtgenoot, keizer Frans I, gekleed in een harnas, waarover de mantel en de keten van het Gulden Vlies (Heraldisch gesproken is het laatste niet juist). Vóór de troon reiken een man en een vrouw elkaar de rechter hand. Men herkent hen terstond als Maria Theresia's zuster aartshertogin Maria Anna Eleonora Wilhelmina Josepha en haar echtgenoot Karel Alexander van Lotharingen. Karel is geharnast, evenals zijn broer Frans. Een knielende page, in het midden vooraan, draagt zijn helm. Op de achtergrond groepen talrijke figuren bijeen, onder wie geheel rechts twee dames en, wat lager, een heer, die kennelijk portretten zijn. Op de wolken rijdt de godin van het huwelijk Juno in haar door een pauw getrokken wagen. Juist boven de hoofden van het hand in hand staande paar vliegt een genie, die een huwelijksfakkel houdt. Onder de voorstelling leest men een latijns opschrift: « Gemino tuta est hoc Belgica nexu ». Het tafereel laat aan duidelijkheid niets te wensen over: het is een allegorie ter gelegenheid van het huwelijk van Maria van Habsburg en Karel van Lotharingen. Zij trouwden de 7de Januari 1744, acht jaar nadat hun respectievelijke zuster en broer Maria Theresia en Frans van Lotharingen in de echt verbonden waren. Zeker niet is hier het huwelijk van laatstgenoemd paar voorgesteld, zoals het opschrift



Afb. 2. — Allegorie op de aanvaarding van het bestuur door aartshertogin Maria Anna (met overplakte Maagd van Brussel)

ons doen wil geloven, want Maria Theresia en Frans I staan niet hand in hand en de huwelijksgodin en -genie zweven niet boven hun hoofden.

Maria Theresia verhief haar zuster en zwager bij hun trouwen plechtiglijk tot gouverneurs van de Oostenrijkse Nederlanden als opvolgers van haar op 26 Augustus 1741 overleden tante aartshertogin Maria Elisabeth. Deze benoeming wordt op de tekening gesymboliseerd door het document, dat de keizerin op het punt staat over te reiken.

Op de tweede tekening ziet men eveneens op de linker helft een troon. Hierop staat — zij is gemakkelijk te herkennen — Maria Anna. De aartshertogelijke kroon met hermelijnen rand ligt naast haar op een tafel. Rechts op de achtergrond is een gebogen muur aangebracht met vijf nissen, waarin vrouwenfiguren staan. Onderschriften verklaren wie zij voorstellen : van rechts naar links Margaretha van Savoie, Maria van Hongarije, Margaretha van Parma, Isabella van Spanje en Maria Elisabeth van Oostenrijk. Het zijn de vijf regentessen, die vóór Maria Anna de Zuidelijke Nederlanden hadden bestuurd. In de hemel vliegt een adelaar. Hij houdt het gekroonde Habsburgse wapenschild met een lauwertak in de linker klauw, terwijl hij in de uitgestrekte rechter poot een document heeft. Boven dit document zweeft een duif. Op de grond voor de troon knielt een allegorische vrouw in een gedrapeerd gewaad, een stedenkroon op het hoofd. Achter haar ligt een leeuw. Zij is zó geplaatst dat zij als het ware beschermd wordt door de wand met de vijf regentessenbeelden. Deze vrouw schijnt de tekenaar enige moeite te hebben gegeven. Het oorspronkelijke ontwerp is n.l. overplakt en de figuur werd opnieuw getekend. Ook toen voldeed zij echter nog niet. Ten tweede male werd zij overplakt doch nu zodanig met een scharnier, dat de tweede tekening onder de derde zichtbaar bleef. De laatste is mogelijk van een andere, meer klassiek geschoolde hand. Deze gaf de maagd met de stedekroon in opgerichte, meer zelfbewuste stand weer. Zij strekt de rechter arm uit naar aartshertogin Maria Anna, terwijl de linker met een zinrijk gebaar naar de beeltenissen van de vorige gouvernantes wijst. Een leeuw loopt grommend naast haar.

De bedoeling van deze tekening is zonneklaar: het is een allegorie op de ambtsaanvaarding van Maria Anna als regentes der Zuidelijke Nederlanden en niet, zoals het opschrift vermeldt, een symboliek op de inhuldiging van Maria Theresia.

Aartshertogin Maria Anna en Karel van Lotharingen zijn na hun huwelijk op 23 Februari 1744 uit Wenen naar de Nederlanden vertrokken.

Na bezoeken aan Antwerpen en Mechelen reisden zij op 26 Maart door naar Brussel. Reeds de 14de December 1743 had het bestuur van deze stad (1) «geautoriseert de Heeren TT en RR (tresaurieren en rentmeesters) tot het maecken der noodige preparatie voor den intré van hunne D.Hoogheden den Prince Carel van Lorrijne & de Aertshertogginne Marie Anne van Oostenrijck op den voet als is geschiedt van Wylen HD H: Marie Elisabeth». Ruim twee maanden later, op «Veneris 28 Febr: 1744» werd door de vroede vaderen «geaggreeert de condisien nopende het aenbesteden van alle Wercken van Triomph ende Logien dienende tot de Intrée van hunne Doorluchtighste Hoogheden; Welckers modellen alhier sijn gesien, ende geaggreeert alles aente besteden den 2 meert naestkomende ten thien uren voor noen ; Authorisereende ten fine voors : de HH : TT. ende RR ». Vervolgens, op « Mercurij 4 martij 1744 » werd «nopende d'incomste van H D Hoogheden» een uitvoerig protocol vastgesteld.



Afb. 3. — De Maagd van Brussel, oorspronkelijk ontwerp, waaroverheen de staande figuur van dezelfde Maagd later los werd aangebracht.

(1) Stadsarchief Brussel, Resolutieboeken n° 13 (1742-1745).

Onder de vele plannen tot feestversieringen, die ter tafel kwamen, was er o.a. een « om te doen in staet stellen eene arcke triomphael representerende de artshertoginne maria anna aen de munte ».

Voor deze triumphboog zijn de twee tekeningen in het Amsterdamse Prentenkabinet ontwerpen geweest. Wellicht behoorden zij tot de «modellen», die het stadsbestuur op 28 Februari 1744 bekeken had. Het woord «model» was immers toentertijd gebruikelijk voor : schetsontwerp. Dat de tekeningen voor de boog bij de Munt gediend hebben, blijkt uit een van de uitvoerige beschrijvingen van de intocht van Maria Anna en Karel van Lotharingen, n.l. die door M.F. Vermeren ([1]). In zijn boek getiteld « La joyeuse et magnifique entrée de leurs altesses roiales Marie Anne archiduchesse, et le prince roial Charles Alexandre de Lorraine » vertelt de auteur : « Leurs altesses aiant passés la Rue Neuve arrivérent à la Place de la Monnaye, où on avoit construit une des plus magnifiques Arcs de Triomphe, representant une Princesse assise ([2]) sous un Trône dans un Magnifique Salon, ou la Genie de Bruxelles lui rend ses Hommages, aiant près d'elle le Lion de Brabant, sous lequel étoit écrit His tuta sub Alis. Dans le fond de ce Salon étoient representées les Portraits de cinq Pricesses Gouvernantes Générales des Pays-Bas, la Première l'Archi-Duchesse Marie Elisabeth, Tante de Nôtre Auguste gouvernante d'aujourd'hui. La 2. Isabelle Infante, la 3. Margerite de Parme, la 4. Marie, Reine d'Hongrie, & la 5. Margerite d'Austriche ».

Deze beschijving stemt nauwkeurig overeen met het tafereel op de tekening te Amsterdam. De boogversiering is dus precies zo uitgevoerd, als de schets aangeeft. Alleen het opschrift « His tuta sub alis » ontbreekt op het ontwerp. De ereboog werd bekroond door een Caritas-figuur met drie kinderen, die blijkbaar op een koepelvormig dak troonden. Lager waren nog andere allegorische beelden aangebracht.

Eén ding is bij dit alles niet duidelijk : nadrukkelijk zegt Vermeren een erepoort te beschrijven. Hoe was hierbij het allegorische tafereel met aartshertogin Marie Anna toegepast ? Twee mogelijkheden zijn denkbaar : òf het schilderij vulde de boog, die dan geen eigenlijke boog meer was, maar een pronkwand,

---

([2]) M. F. Vermeren, *La joyeyse et magnifique entrée de leurs altesses roiales Marie Anna archiduchesse, et le prince roial Charles Alexandre de Lorraine et de Bar, &c. &c. au gouvernement des Pais-Bas*, blz. 6.

([3]) Blijkbaar een slordigheid van de schrijver. Op de tekening te Amsterdam *staat* de aartshertogin.

Êf het doek sierde een van de zijkanten van de erepoort, terwijl aan de andere zijde een tweede tafereel was aangebracht, dat onze zegsman om de een of andere onnaspeurlijke reden niet heeft beschreven. Aangezien de twee tekeningen te Amsterdam wat onderwerp, uitvoering en afmetingen betreft ongetwijfeld bij elkaar behoren, ligt de laatste veronderstelling het meest voor de hand.

Helaas vermeldt Vermeren niet, welke kunstenaar de poort beschilderde. Een ander, niet minder uitvoerig verslag van de intocht, samengesteld door Joannes Emmanuel Loovens (1), licht ons hierover evenmin in en het resolutieboek van het stadsbestuur zwijgt eveneens op dit punt (2). De tijdgenoten interesseerden zich blijkbaar alleen voor de voorstelling op de boog, de ontwerpers en uitvoerders waren voor hen anonieme handwerkslieden. Bij gebrek aan schriftelijke gegevens staat ons slechts de stijlcritiek ter beschikking om de naam van de maker van de twee ontwerptekeningen te weten te komen. Een uitgebreide keus van kunstenaars is er niet, want in het midden der 18de eeuw had de Zuid-Nederlandse schilderkunst een dieptepunt bereikt. De late nabloei van Rubens' school liep ten einde, de vernieuwing, die het klassicisme en later de romantiek zouden brengen, had nog niet ingezet.

Als ontwerper van de beide erepoort-decoraties komt in aanmerking Balthasar Beschey. Hij werd geboren in 1708 te Antwerpen, de stad, waar hij zijn hele leven gewoond heeft (3). Pas in 1753 is hij daar als lid van het gilde ingeschreven. Reeds twee jaar later werd hij een van de zes directeuren van de Academie voor Schone Kunsten in zijn vaderstad en weer een jaar daarna trad hij op als deken van het gilde. Uit deze snelle opeenvolging van feiten valt te concluderen, dat Beschey een meester van naam geweest moet zijn, toen hij als lid van het gilde werd ingeschreven. Hij was trouwens toen op gezeten leeftijd en had al tal van werken voltooid. Zo behoeft men er zich niet over te verwonderen, dat de kunstenaar belangrijke opdrachten uitvoerde, vóórdat hij officieel tot de schildersconfrérie toetrad. De gunsten, die hij van Karel van Lotharingen genoot, zouden ook van reeds vóór 1753 kunnen dateren.

---

(1) J. E. Loovens, *Practycke, stiel ende maniere van procederen In Haere Majesteyts Souvereynen Raede van Brabant.* Brussel 1745, deel I, blz. 452.

(2) Rekeningen van de onkosten, gemaakt ten behoeve van de intocht, zijn niet over. Zie Ch. Pergameni, *Les archives historiques de la ville de Bruxelles*, Bruxelles, z.j., blz. 379.

(3) Biographie nationale, II, Bruxelles 1868, kolom 348 ; Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, III, 1909.

Karakteristiek voor Beschey's wijze van werken zijn op de Amsterdamse tekeningen détails als de slappe handen met spitse vingers, de somtijds even naar het klassieke neigende driekwart-profielen van enkele koppen, de wijze waarop de haren van de keizerin en de aartshertogin, alsmede de parelsnoeren op de japon van Maria Theresia zijn weergegeven, en ook de in zware plooien vallende gewaden en draperieën. Evenals vele van zijn stadgenoten stond Beschey bekend als een bewonderaar van Rubens. Vooral diens figuur-stukken boeiden hem. Rubens' voorbeeld heeft Beschey niet alleen nagevolgd, hij heeft ook van zijn waardering voor het Antwerpse genie blijk gegeven, door diens werken te copieëren. Aan Rubens ontleende de tekenaar van 1744 o.a. het motief van de boogvormige muur met beelden. Het herinnert aan de « Porticus Caesareo Austriaca », die bij de Blijde Inkomste van Ferdinand van Habsburg in 1635 te Antwerpen was opgericht. Beschey zal deze feest-decoratie gekend hebben uit het beroemde prentwerk van Van Tulden.

Verder had onze schilder grote verering voor de kunst van Paul Veronese. Ook diens werk heeft hij gecopieëerd, soms naar prenten. Invloed van figuren als de statige tronende Venetia met haar in brede plooien neervallende en met snoeren juwelen opgesierde kledij, uit het Dogenpaleis, werkt in de tekeningen te Amsterdam tot op zekere hoogte na.

Zo zocht de kunstenaar in zijn feestversieringen aansluiting bij de traditie, zonder echter tot slaafse namaak te vervallen. Het gebruik om de blijde inkomsten der vorsten op te luisteren met pompeuse erepoorten, die gedecoreerd werden met toepasselijke taferelen, was in het midden van de 18de eeuw nog volkomen levend. Heel het bekende répertoire van antieke godenfiguren had de mensen van toen nog iets te zeggen en de vermenging van allegorische wezens met personen uit de eigentijdse geschiedenis vond men helemaal niet vreemd, evenmin als dit voor vorige generaties, die van Rubens vooraan, vreemd was geweest.

De grandiose entrée van de nieuwe gouverneur en gouvernante binnen Brussel is een van de prachtigste festiviteiten geweest, welke in de 18de eeuw in de Zuidelijke Nederlanden gevierd werden. Doch voor het prinselijk paar heeft dit, gelijk bekend is, niet een periode van geluk mogen inluiden. Toen Maria Anna en Karel in de Nederlanden kwamen, was de oorlog tegen Frankrijk in volle gang. Terstond na de eedsaflegging vertrok Karel van Lotharingen naar het leger te velde, zijn jonge vrouw als regentes achterlatende. De bevolking heeft haar nauwelijks meer gezien, want zij overleed reeds op 16 December 1744 bij de geboorte van haar eerste kind, dat niet

levensvatbaar was. Prins Karel resideerde als weduwnaar nog jaren lang in Brussel. De bescherming en stimulering der schone kunsten is niet het minst belangrijke deel van zijn regering geweest. Onder zijn bewind bloeide de Lodewijk XVI-stijl in de Zuidelijke Nederlanden op. Dat hij Balthasar Beschey een warm hart toedroeg, werd reeds vermeld. Hun kennismaking zou uit 1744 kunnen dateren.

De versieringen bij zijn officiële intocht schijnen indruk op Karel gemaakt te hebben. Mogen zij misschien als eerste stimulans voor's prinsen maecenaat worden beschouwd ?

Dr R. van Luttervelt

BIBLIOGRAPHIE

I.
OUVRAGES - WERKEN

Henri ROLLAND. Fouilles de Saint-Blaise (Bouches-du-Rhône). Centre national de la Recherche Scientifique, Paris, 1951, 290 p. in-4°, 186 fig., deux plans.

Depuis le moment où, grâce à une législation bien comprise, des fouilles systématiques et importantes peuvent se poursuivre en France métropolitaine, plusieurs sites archéologiques ont été étudiés et ont donné lieu à de bonnes publications. Mais rares sont ceux qui présentent un intérêt aussi divers que le plateau de Saint-Blaise, aujourd'hui désert, qui sépare, éperon acéré, les étangs de Lavalduc et de Citis et domine toute la plaine de Crau, des Alpilles à l'Etang de Berre et au Rhône.

Ce site exceptionnel servit à diverses époques d'habitat, de refuge ou d'oppidum, car sa situation, très avantageuse, assurait l'accès au Rhône et le contrôle du trafic le long du fleuve. C'est à l'étude systématique du sol de St-Blaise que s'est livré ,depuis plusieurs années M. H. Rolland,étude dont les résultats remarquables viennent d'être édités et forment le 3e volume d'une série brillamment inaugurée par la publication des fouilles de *Glanum* due à M. Rolland également et par celle du *Trophée de La Turbie,* restauré par M. Formigé.

Des traces d'occupation datant des époques énéolithiques furent relevées au plateau de St-Blaise, et quelques tessons prouvent le passage, en ces régions, de navigateurs rhodiens du VIIe s. Un habitat permanent s'est établi sur le plateau au VIe s. De nombreux tessons ioniens et étrusques témoignent des échanges auxquels se livraient une population vivant de l'exploitation des salines et de l'exportation du sel. Vers cette même époque apparaissent les premières traces d'influence massiliote. En effet « Marseille tendait à se créer un domaine territorial dont l'accès direct lui était fermé par les collines de son arrière-pays, mais auquel elle pouvait être reliée par la route du littoral dont St-Blaise commandait le passage dans la région des étangs et près de la mer ». Le nécessité de fortifier Saint-Blaise s'imposa et, au début du IVe siècle un rempart de 1200 m. de tour, bâti en magnifique appareil, fut érigé sous la direction d'architectes spécialisés. La conception savante de cette fortification est nettement apparentée à celle qui a présidé à la construction des fortifications hellènes contemporaines de Sélinonte, de Syracuse, d'Euryale. Elle est donc « le plus ancien témoignage monumental de l'hellénisation de la Gaule méridionale ». L'oppidum subit un siège au Ier siècle avant notre ère et fut déserté après la défaite de Marseille en 49 avt J. C. A cette période d'abandon due à la paix romaine, correspond un démantèlement lent. Les troubles de l'Empire finissant forcèrent les populations des plaines à se réfugier à nouveau sur le plateau et à construire une nouvelle enceinte, sur les vestiges de la citadelle hellénique ; elle entoura l'agglomération d'Ugium et son usage se prolongea bien au delà de l'époque carolingienne. Les substructions d'une église paléochrétienne du Ve siècle, et une nécropole utilisée du Ve au VIIe ou VIIIe siècle, prouvent la permanence de cet habitat durant le haut moyen-âge.

On conçoit dès lors l'importance de l'œuvre accomplie par M. Rolland et l'intérêt de la publication, abondamment et intelligemment illustrée, de ses fouilles de St-Blaise dont la portée historique est indéniable. En effet, ces trouvailles dépassent le cadre archéologique et apportent à la connaissance du passé d'une région clef de l'Europe occidentale un élément essentiel, déjà entrevu par les textes, mais magnifiquement confirmé par l'étude du sol. Fouilles et publication de Saint-Blaise font honneur à la science française.

G. Faider-Feytmans

L. S. B. LEAKY. *Olduvai Gorge, a Report on the evolution of the Hand-Axe Culture in Beds I-IV* (with chapters on the Geology & Fauna by Prof. H. Reck & Dr. A.T. Hopwood). Cambridge University Press, 1951 ; in-4°, 163 pp.

L'attention des anthropologues avait déjà été attirée sur le ravin d'Olduvai ou Oldaway, dans la plaine du Serengeti (Afrique Orientale), par les découvertes de H. Reck, de Berlin, en 1913. Depuis alors, L. Leaky a exécuté dans ce site une série de campagnes de fouilles qui lui ont permis d'y découvrir un site parfaitement stratifié, recélant dans ses couches superposées des industries humaines dont la succession est ainsi parfaitement établie. Dans la couche de base, Leaky a découvert une civilisation à galets rudement taillés, dénommée par lui la civilisation d'Oldowan. Suivent alors six autres phases d'évolution du matériel lithique, phases permettant de suivre le développement de l'outillage depuis des bifaces de type chelléo-acheuléen jusqu'à des types acheuléens accomplis, de technique avancée. Ce travail jette donc une lumière très vive sur une grande tranche du Paléolithique de l'Afrique Orientale ; détail à souligner, le matériel provient d'un site étendu à stratification très nette. Ce travail extrêmement important est édité de façon luxueuse et comporte une abondante illustration.

M.-E. Mariën

M. D. & L. S. B. LEAKY. *Excavations at the Njoro River Cave, Stone Age cremated burials in Kenya Colony.* Oxford, Clarendon Press, 1950 ; 78 pp., XIV pll., 22 fig.

Ce rapport des fouilles de la grotte du Njoro River vient ajouter des éléments nouveaux à nos connaissances du Mésolithique et du Néolithique d'Afrique Orientale : Mr et Mrs Leaky ont constaté dans ces régions, pour la première fois, le rite de la crémation. Il semble que les corps aient été placé sur le bûcher, après avoir été ligotés dans une position contractée ou ultra-contractée, à l'aide d'une large corde tressée. Près des restes de chaque individu se trouvait un bol de pierre, un broyeur et une meule. Près des ossements se trouvaient aussi des colliers dont certains grains étaient de quartz, de chalcédoine ou d'agathe; la perforation de ces grains devait poser des problèmes techniques considérables. L'étude des crânes a révélé que la tribu du Njoro River se distinguait nettement non seulement de la race nègre, mais aussi des négroïdes de l'Afrique Orientale. Cet excellent rapport est illustré de très beaux dessins de la main de Mrs Leaky.

M.-E. Mariën

BIRKET-SMITH, Kaj. *De Weg der Beschaving. Inleiding tot de Ethnologie.* — 16×23,5 cm; 403 blz. plus bibliogr. (blz. 404-425), naam- en zaakregister (blz. 427-438) en geografisch en ethnologisch register (blz. 439-442); 350 afb. op platen buiten tekst. Inleiding van Prof. Dr. J.J. Fahrenfort. — Uitg. Van Ditmar, Amsterdam-Antwerpen 1950.

Dit is een gewichtig boek, niet enkel voor de belangstellenden in de ethnologie of volkenkunde, maar voor elkeen die weetgierigheid betoont voor wat « des mensen » is.

Prof. Dr. Kaj Birket-Smith, bestuurder van het Nationale Museum te Kopenhagen, is een der grote namen uit de hedendaagse ethnologie. Weinigen beheersen gelijk hij het ontzaglijke, wereldomvattende volkenkundige materiaal en paren aan deze kennis zo veel doorzicht en objectiviteit.

Deze « Inleiding tot de Ethnologie » is een meesterlijke synthetische schildering van « De Weg der Beschaving » : het beeld van de kultuur als zodanig in haar geheel, van haar ontwikkeling en haar wegen in ruimte en tijd. De ontwikkeling is voor Birket-Smith het eigenlijke kernprobleem van het kultuuronderzoek en in deze ontwikkeling krijgen zowel onze Europese voorgeschiedenis, de hoogkulturen der Oudheid als de lagere kulturen der zgn. primitieven hun plaats.

De inleiding gaat over betekenis, historiek, methode, hulpwetenschappen van het kultuuronderzoek (of ethnologie) alsmede over begrip, voorwaarden, groei, uitbreiding, verval en kenmerken van de kultuur. Dan volgt de ontwikkelingsgang van alle aspekten der menselijke kultuur, nl. van alle feiten uit het materiële, sociale en geestelijke leven. Een schildering van de cultuurlagen en cultuurstromingen over alle werelddelen besluit dit meesterlijke boek.

De talrijke illustraties maken de uitgave voor de leek zeer bevattelijk en zijn voor de vakman zeer kostbaar want schier alle tonen voorwerpen uit het Deense Nationale Museum, dat een der belangrijkste en alleszins de oudste ethnografische verzameling ter wereld bevat.

Het Nederlands lezende publiek zal uitgever en vertaler (die zich beiden zeer goed van hun taak kweten) zeer dankbaar zijn, omdat zij dit werk, het beste dat totnogtoe in onze taal over dit onderwerp verscheen, hebben toegankelijk gemaakt, te meer daar de andere belangrijke Nederlandstalige uitgave over deze materie, OLBRECHTS' *Ethnologie* (1936), sedert lang is uitgeput.

Dr. J. WEYNS

GAUTHIER MARIE-MADELEINE-S. *Emaux limousins champlevés des XII*e, *XIII*e *et XIV*e *siècles*, préface de Pierre Verlet Paris, Gérard Le Prat, s.d., 170 pp, 64 pl. dont plusieurs en couleurs.

A lui seul, le chapitre consacré à l'étude de la technique suffirait à attirer notre attention sur cet ouvrage. Tout d'abord Mme Gauthier y expose comment les émailleurs obtenaient les principales couleurs. Après avoir montré la différence entre le travail cloisonné et le travail champlevé, elle conclut que les deux procédés étant étroitement apparentés, ils étaient souvent employés conjointement comme à la reliure de l'évangéliaire de Nancy et au reliquaire de Conques. S'étant demandé si l'on pratiquait la division du travail dans les ateliers limousins, l'auteur tend à se prononcer pour l'affirmative. Nous ne pouvons cependant pas inférer qu'il en est de même pour l'orfèvrerie mosane, au sujet de laquelle le même problème se pose. Les ateliers limousins avaient un caractère plus commercial que ceux de notre pays. L'emploi de poncifs se trahit par des gestes gauchers et des inscriptions inversées. Les figures en relief auraient souvent été obtenues à l'aide de matrices et non coulées. Comme les limousins doraient très superficiellement leurs œuvres, elles sont souvent dépréciées par une patine très sombre parce que le métal utilisé est du cuivre que Mme Gauthier dit presque pur. Faut-il entendre par là qu'il était sommairement affiné ? En effet, la mauvaise qualité des dorures pourait être due à la présence d'une proportion importante de plomb. Les émailleurs de Limoges n'avaient peut-être pas des connaissances très étendues en matière d'alliage des métaux. Peut-être ignoraient-ils les propriétés du laiton qu'au moyen âge on croyait fabriqué d'après un secret d'alchimistes, indice qu'il aurait été moins connu que nous ne le pensions jusqu'ici.

Exception faite de G. Alpais, auteur du magnifique ciboire du Louvre, et de Johannes Garnerius, signataire d'un crucifix, les orfèvres limousins sont restés anonymes et ne reçurent pas l'impulsion d'artistes illustres comme Renier de Huy, Godefroid de Huy, Nicolas de Verdun et Hugo d'Oignies. Aussi la thèse que développe Mme Gauthier est l'unité de style. Cette unité constitue précisément une des difficultés de la datation des émaux limousins. Pour beaucoup il suffira d'indiquer le XIIIe siècle. L'expression *Opus lemotivicum* apparaît dès 1167, mais outre que pour cette époque il subsiste un doute sur le sens de l'expression, elle n'est vraiment fréquente qu'au XIIIe siècle. Peu d'œuvres peuvent être approximativement datées comme la remarquable lame funéraire de Godefroid Plantagenet. Mme Gauthier donne cependant certains critères, les émaux sur fonds unis et dorés seraient les plus anciens (châsse de Bellac), puis seraient apparus les fonds vermiculés, tandis que les figures de métal appliquées sur un fond émaillé indiqueraient le XIIIe siècle.

Un des mérites de l'auteur est d'avoir bien étudié l'évolution du décor ornemental. On utilisera certainement ses remarques pour des travaux n'ayant rien de commun avec ceux traitant de l'émaillerie limousine.

A en juger d'après la préface, cet ouvrage laisserait encore de la place pour un autre plus complet. Nous comprenons que les archéologues français estiment que le sujet n'est pas épuisé, mais pour notre part, nous sommes reconnaissant à M[me] Gauthier d'avoir élagué le sujet et de nous en avoir donné une synthèse, ni trop sommaire, ni trop poussée. Elle nous a permis de nous faire une opinion exacte sur la production des ateliers de Limoges et d'établir des comparaisons avec celle des ateliers mosans. Comme le dit M. Pierre Verlet, l'auteur a été magnifiquement secondé par son éditeur. En effet, les planches en couleurs sont très fidèles, malgré les difficultés techniques.

Jean SQUILBECK

DESCHAMPS PAUL et THIBOUT MARC. *La peinture murale en France, Le haut Moyen Age et l'époque romane.* Paris, Librairie Plon, in-8° carré, 180 pp., LXXII pl. et 61 fig. dans le texte.

Les auteurs se défendent d'avoir eu l'intention de nous présenter une étude complète d'un sujet très vaste, très complexe et dont, à leur avis, il serait prématuré de vouloir donner une synthèse définitive. Cependant nous serions étonné s'il n'y avait pas unanimité absolue pour reconnaître qu'ils ont complètement renouvelé le problème, apportant ainsi une des plus importantes contributions à la revision de l'histoire de l'art du haut Moyen Age et de la période romane. M.M. Paul Deschamps et Marc Thibout sont, en effet, parmi les archéologues décidés à passer au crible d'une critique sévère la manière de dater beaucoup d'œuvres prégothiques qu'ils estiment rajeunies d'une façon complètement arbitraire.

Les divisions de l'ouvrage prouvent bien que c'est là leur objectif. Ils en appellent d'abord au *Témoignage des textes*, qui permet certainement de dire : « L'art de la peinture murale n'a subi aucune interruption : il fut toujours en honneur ». Ainsi il en est fait du jugement a priori, selon lequel il ne pourrait rien subsister de certaines périodes considérées comme très pauvres en œuvres d'art. Ainsi le lecteur est préparé à aborder la seconde partie de l'ouvrage : *Le témoignage des œuvres.*

Les peintures murales de la crypte de Saint-Germain à Auxerre, tout en restant provisoirement les plus anciennes de France (avant 857) entrent désormais dans un groupe composé de celles de Ternant, de Saint-Michel d'Aiguihle, de Saint-Pierre-les-Eglises et de Saint-Pierre-Colamine (fin du X[e] siècle).

Dans une espèce de poussée en avant *Les premiers temps de l'art roman* récupèrent les peintures du château des Allinges (vers 1058), de l'abbaye de Saint-Chef, de la Cathédrale du Puy, de Poitiers et d'autres.

En abordant l'époque romane, MM. Paul Deschamps et Marc Thibout ont eu à traiter d'œuvres plus connues et mieux étudiées, mais cela ne les a pas empêchés de donner des idées souvent très neuves. La chronologie des fresques de Saint-Savin nous semblait hier encore bien difficile à établir, mais désormais il faudra admettre que cet incomparable ensemble aura été probablement exécuté au cours d'un laps de temps beaucoup plus court qu'on ne le pensait. De même les travaux de décoration auront suivi de près les progrès de l'édifice.

Evidemment, la Belgique comme d'ailleurs beaucoup de régions de la France elle-même, n'a pas beaucoup de peintures murales comparer avec celles qui sont étudiées ici, mais cela ne constitue pas une raison pour négliger un ouvrage dont on ne saurait exagérer la portée ni la richesse de ses informations. Il servira à l'étude de nos enluminures pré-romanes

et romanes. Il sera non moins utile pour l'examen du système iconographique de l'art mosan que l'on a dit empreint de traditions carolingiennes. Ainsi, nous constatons que la représentation des quatre fleuves du paradis terrestre, si fréquente dans notre art du XIIe siècle, était un thème favori de l'art carolingien.

Jean SQUILBECK

RÉAU (LOUIS). *L'Art religieux du Moyen-Age. La Sculpture.* Paris, Collection « Merveilles de l'Art », 190 p., 128 illustr.

M. Louis Réau, l'érudit professeur à la Sorbonne, a brossé un magistral panorama de l'évolution de la sculpture religieuse française du XIe au XVe siècle et a relevé de ses chefs-d'œuvres un convaincant inventaire. Il en a réussi la difficile synthèse, en un résumé large et bien établi.

Lorsqu'au XIe siècle, l'Eglise leva l'interdit porté sur la sculpture antique par l'esprit chrétien, l'apprentissage de cet art oublié fut extrêmement pénible. Les artistes s'évertuèrent à copier les modèles que leur offraient d'autres disciplines artistiques : mosaïques, fresques, miniatures, étoffes, ivoires ou pièces d'orfèvrerie. La sculpture médiévale, d'abord intimement liée à l'architecture, partira du bas-relief à méplat. Peu à peu la saillie s'accentuera, et aboutira, au XIIIe, à la ronde-bosse. Enfin, cet art s'émancipe de sa tutelle architecturale et religieuse pour retrouver une vie indépendante. C'est toute l'histoire de cette passionnante reconquête que nous retrace l'ouvrage de M. Réau.

L'auteur fait remarquer que c'est la localisation du décor plastique dans les tympans de portails et les chapiteaux historiés, qui imposa au sculpteur son style, et notamment cette disproportion des figures, que réclama par ailleurs également le principe de hiérarchie spirituelle. Des considérations judicieuses montrent que, dans la sculpture romane, la pure suggestion du mouvement produit un effet plus dynamique que le rendu exact de la sculpture gothique. Ce sont les consignes d'ordre et de clarté données par la scolastique qui vont caractériser la nouvelle esthétique de l'art gothique. Il en résultera le jeu d'équilibre des merveilleuses cathédrales, avec les statues-colonnes suspendues en l'air, comme affranchies des lois de la pesanteur.

Dès le XIVe siècle, la sculpture d'intérieur se développe au détriment de la sculpture en plein air. Le mobilier d'église supplante la statuaire monumentale liée à l'architecture. La pratique du moulage des cadavres, pour la confection des monuments funéraires, va promouvoir le développement du portrait. Bientôt le goût du pathétique, voire du macabre, va remplacer le goût du glorieux. Et ce seront les images du Christ souffrant, des Vierges de Pitié, des Pleurants encapuchonnés dans leurs frocs de deuil, des innombrables saints représentés dans leurs occupations journalières.

Longtemps la sculpture gothique résistera à la poussée de la Renaissance, surtout dans la sculpture en bois, qui s'avèrera plus conservatrice. Les calvaires bretons résisteront jusqu'au cœur du XVIIe siècle.

De très nombreuses reproductions, toutes fort belles, appuient éloquemment les claires et intéressantes considérations de l'auteur.

Leo VAN PUYVELDE

LEO VAN PUYVELDE. *Kunst en Kunstgeschiedenis.* Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1950. — 408 blz., 36 afbeeldingen.

Een bonte afwisseling van studiën over schilderkunst (337 blz.), afgesloten door een paar artikels over bouw- en beeldhouwkunst. Prof. Leo van Puyvelde bracht hier samen allerlei bijdragen, meestal verschenen in de « Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke

Vlaamse Academie» tussen de jaren 1910 en 1947. Deze bonte verscheidenheid dekt chronologisch heel de tijd van het ontstaan en de versteviging van de Kunstgeschiedenis als streng wetenschappelijk vak aan onze Universiteiten. En hierin ligt ook wel enigszins het gevaar van dergelijke publicaties. Elke bijdrage, hoe diepgaande ook, is een schakel, die vertrekt van de status quaestionis en er een « schepje » nieuws aan toevoegt. Maar de wetenschap staat niet stil. Zo zijn enkele theses en beschouwingen niet meer up to date. Prof. van Puyvelde heeft het zelf aangevoeld, wanneer hij zegt in nota van blz. 72 : « Hiervan is schrijver niet meer overtuigd ». Het ware toch een onmisbare aanvulling geweest, indien schrijver aan het slot van iedere bijdrage had medegedeeld wat er sedert de datum der publicatie door latere geleerden is aan het licht gebracht. Zo b.v. waar hij schrijft op blz. 73: « Een uitvoerige documentatie over onze kunstenaars (in Italië) werd.... door Dr. G. J. Hoogewerff samengebracht », ware het nuttig in een nota te verwijzen naar Hoogewerff's « Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance » (1935) en... naar zijn eigen werk « La Peinture Flamande à Rome », dat bij het verschijnen van « Kunst en Kunstgeschiedenis » (1950) wel ongeveer persklaar op zijn werktafel zal gelegen hebben.

Hier volgt nu een schematisch overzicht over de bijzonderste bijdragen. Drie ervan pogen door te dringen tot het wezen van de kunst onzer Primitieven (blz. 20-116) en een meer genuanceerde uitleg te verstrekken over de dubbele karakteristiek van hun kunst : realisme (sensualiteit) en spiritualiteit. Daarop volgt de ontleding van bepaalde werken of meesters: b.v. het Laatste Oordeel van Diest, dat schrijver situeert tussen 1420 en 1430. Voor de Renaissance ontleedt de schrijver een « Bekoring van St-Antonius » (private verzameling te Brussel) en de zekere werken van A. Van Noort, die nog altijd voor enkelen een problematieke figuur blijft. Rubens wordt bedacht met een paar algemene artikels en een nieuwe « Aanbidding der Herders » in de St-Pauluskerk te Antwerpen. Na een poging om Jordaens tot op heden anoniem werk toe te schrijven, en een ontleding van een tafereel met « Spreuken » van Seb. Vranckx, wordt de Barokperiode afgesloten met « Vondels Gedachten over de Plastische Kunst », een kritiek op een prijsvraag der Vlaamse Academie.

Hieraan worden een zestal studiën over hedendaagse kunstenaars toegevoegd. De bijdragen over Bouw- en Beeldhouwkunst vallen zowat buiten het raam van het boek.

Op vele problemen biedt het werk een klare kijk en brengt nieuw materiaal tot uitdieping samen. De 36 illustraties, meestal detailopnamen, laten toe de opinies van Prof. van Puyvelde aan de werken te toetsen.

Dr J. Van Herck

CANTICUM CANTICORUM. Uitg. Mij N.V. Standaard-Boekhandel, Antwerpen, 1949.

Het was een uitstekend idee van de directie dezer vennootschap, naar aanleiding van haar vijf en twintigjarig bestaan als uitgeverij, een fac-simile-druk te brengen van dit vermaarde vijftiende-eeuwse blokboek.

De lof van het Canticum Canticorum, deze parel van de Vlaamse houtsneekunst en van het xylografisch boekwerk in 't bijzonder, moet niet meer gemaakt worden. Wie met de productie van onze vijftiende-eeuwse xylografie enigszins vertrouwd is, kent de onvolprezen schoonheid van deze twee en dertig houtsneden, verdeeld over zestien pagina's, waarin de mystieke ziel van het laat-Gothische Vlaanderen, naast het geschilderd œuvre van Hans Memlinck, haar innigste en esthetisch onberispelijkste uitdrukking vond.

Hoewel aan de reproductie van deze houtsneden grote zorg werd besteed, zullen de uitgevers van dit mooie werk toch willen toegeven dat het in de schaduw staat van het verbazend getrouwe fac-simile, dat in 1922 door het befaamde Marées-Gesellschaft te München van hetzelfde blokboek werd gebracht. Dat hieraan wellicht beperkingen van allerhande aard ten grondslag liggen, willen wij gaarne aannemen. Critiek sluit deze confrontatie dan

ook niet in zich. Want ook in deze vorm kan de reproductie van het Hooglied de kunstliefhebber bekoren.

Het was een gelukkig idee het blokboek in een paar afzonderlijke opstellen te laten commenteren, wat indertijd door het Marées-Gesellschaft was verzuimd, tenzij laatstgenoemde uitgave als een volstrekt bibliofilische aangelegenheid wordt beschouwd.

De belangrijkste bijdrage is ongetwijfeld die van Dr M. Meertens C.U.S. die het Canticum Canticorum « als godsdienstig kunstwerk » onderzoekt, het met wetenschappelijke nauwkeurigheid belicht als product van zijn tijd, er de verschillende edities van vermeldt en vooral een systematische beschrijving van de houtsneden geeft die, om haar scherpzinnigheid en eruditie, een voorbeeld in het genre mag genoemd worden. Wanneer deze auteur, steeds met dezelfde competentie, bovendien nog wijst op de herkomst van het werk en op zijn culturele waarde, dan bleef er voor de tweede commentator, A. J. J. Delen, die het blokboek « als graphisch kunstwerk » bespreekt, niet veel ruimte over voor originele studie of bespiegeling. Hij bepaalt zich dan ook tot algemeenheden van cultuur- en kunsthistorische aard, die niet steeds critiekloos te aanvaarden zijn, en maakt zich van zijn eigenlijk onderwerp, het Canticum Canticorum, af met enkele zinsneden, die dikwerf maar een herhaling zijn van wat reeds door zijn medewerker werd gezegd.

Alles bij elkaar doet deze uitgave in royaal 4°-formaat, gepresenteerd in portefeuille in simili-perkament, eer aan de goede smaak, waarvan de Standaard-publicaties steeds getuigen.

Frank van den Wijngaert

Dr L. BRUMMEL. *Sinnepoppen van Roemer Visscher.* 's Gravenhage, Martinus Nyhoff, 1949 ; XXXVIII + 222 pp., 184 ill.

Het is ons niet bekend welke motieven aanleiding gaven tot deze fac-simile-druk van Roemer Visscher's « Sinnepoppen » naar de eerste uitgave van dit werk in 1614 bij Willem Iansz. te Amsterdam verschenen. Wellicht zijn zij van literair-historische aard. In elk geval zal het wel niet geweest zijn om de specifieke schoonheid van het drukwerk, al moet van meet af worden toegegeven dat de Firma Nijhoff eens te meer haar beste zorgen aan deze uitgave heeft besteed.

De Emblema-literatuur, waartoe ook deze « Sinnepoppen » behoren en die zo welig bloeide in de 16e en aanvangende 17e eeuw, werd in een voortreffelijke inleiding door Dr L. Brummel toegelicht. Wie zich uit letterkundige gronden aan dit specifieke genre interesseert, zal moeilijk veiliger gids ontdekken. Ook de persoonlijkheid van Roemer Visscher en de geest van zijn tijd worden in synthetische, doch rake trekken opgeroepen. Tevens beamen wij gaarne dat deze « Sinnepoppen » « een door en door Hollandse schepping » zijn, al komt het ons wel wat gewaagd voor er de buitenlandse literatuur bij te betrekken.

Van belang voor ons is echter niet zozeer de verdienste van dit werk op 't literaire plan, dan wel de plaats die het mag toegewezen worden in de evolutie van het geïllustreerde boek. Want, zoals algemeen bekend, is in de Emblema-literatuur de illustratie even belangrijk als de korte teksten, die zij telkens vergezelt. Wat beduidt dat het hier meer dan elders is geboden volstrekte eenheid tussen tekst en beeld na te streven. Deze eenheid in het kader van de bladspiegel werd door Christoffel Plantin in zijn Emblema-uitgaven van Alciatus en Sambucus zinvol bereikt. Hetzelfde kan niet van deze « Sinnepoppen » gezegd worden. Zulks vloeit in hoofdzaak voort uit het gebruik van een oblong formaat, waarop Claes Jansz. Visscher's illustraties voordelig tot hun recht kwamen, doch onvermijdelijk moeilijkheden moesten scheppen met een tekst die ofwel niet ruim genoeg was om de linkerzijde van de bladspiegel te dekken, ofwel daarvoor te uitgebreid, zodat hij uit een kleiner korps dan het « normale » moest worden gezet. Doch zelfs in 't « ideaal geval » dat tekst en illustratie qua afmetingen elkaar compenseren, treft het dat de gewenste eenheid tussen beide nog

niet werd bereikt en het beeld de typografie blijft domineren. Afgezien hiervan willen wij aan de prentjes van Claes Jansz. Visscher al het recht laten wedervaren dat zij, beschouwd als *zelfstandige* kunstwerkjes, verdienen en zelfs toegeven dat zij « van grote betekenis geweest [zijn] voor de ontwikkeling van een meer realistische wijze van landschaptekenen en -schilderen ». De vraag is nu wel zeer of zij niet, juist daardoor, te kort schoten aan hun essentiële functie, nl. een dienend element te zijn onder vele in de algemene architectuur van het boek.

Fr. van den Wijngaert

Charles VAN DEN BORREN. Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise (XVe siècle) transcrites et commentées. Bruxelles. Librairie encyclopédique, 1950, in 4°, 76 blz.

De bewerker van deze interessante verzameling, die reeds zoveel baanbrekende studies wijdde aan de 15de-eeuwse muziek uit de Nederlanden, brengt ons hier een bundel, die van aard is om onze kennis van het repertorium uit 1400-1450 wezenlijk te verrijken. Het betreft 35 korte stukken voor drie stemmen — op één tweestemmig werk na — getrokken uit de codices Oxford Can. 213, Parijs 4379, Bologna Cod. 73 en 37 (Q15), en van de hand van Arnold en Hugo de Lantius en Johannes de Gemblaco. Met uitzondering van enkele stukken, zijn al deze chansons onuitgegeven. Sommige anoniemen konden door vergelijking met andere bronnen geïdentificeerd worden. Buiten vier Italiaanse van Hugo de Lantius, zijn al deze chansons op Franse teksten gecomponeerd, maar de herkomst van deze teksten kon niet verder worden nagegaan.

In een zeer degelijke inleiding bespreekt Prof. van den Borren zijn bronnen, het œuvre van de componisten en hun betekenis in de evolutie van de stijl uit de eerste helft der 15de eeuw. Vooral Hugo de Lantius houdt zijn aandacht gaande, om de vooruitstrevende techniek, die zijn schrijfwijze kenmerkt.

Bij het overbrengen van deze chansons in moderne notatie heeft de bewerker de oude sleutels vervangen door G en F-sleutels, maar de oude notenwaarden bewaard, zodat de partituur bijna uitsluitend hele, halve en brevisnoten te zien geeft. Dit komt weliswaar beter het uitzicht van de oude notatie nabij, maar het moet bij de uitvoering toch storend werken. De meeste dezer chansons werden in tamelijk vlug tempo gezongen, en voor de moderne lezer hebben lange notenwaarden toch een geheel andere gevoelswaarde. Beter ware het o.i. geweest, de oude waarden tot de helft te reduceren.

Ook werd bij de partituuruitgave een vrij overvloedig gebruik gemaakt van verzwegen alteraties. De bewerker noteert echter dat hij deze geen bindend karakter wenst te verlenen, vooral niet bij de vele omstreden gevallen die voorkomen telkens alle stemmen niet dezelfde voortekening dragen. Daarom werden sommige alteraties tussen haakjes geplaatst.

Wij zijn Prof. van den Borren dankbaar voor de vele pareltjes van laat-gothische en vroeg-renaissancistische chansonkunst, die hij door zijn moderne herdruk weer in ons bereik heeft gesteld. Deze met zoveel zorg en eruditie bewerkte bundel vormt een kostbare aanwinst voor de herlevende oude muziek, en tevens een uitstekende inzet voor de reeks *Flores musicales belgicae* van de Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap, waarvan hij de gezaghebbende voorzitter is.

René B. Lenaerts

Leo VAN PUYVELDE. *Van Dyck.* Elsevier, Bruxelles et Amsterdam. Gründ, Paris, 1950, 241 pp., VIII pl. et 48 ill.

On sait que l'évhémérisme est cette doctrine d'après laquelle les personnages mythologiques et les mythes et légendes qui les entourent, ne seraient que le fruit de l'admiration

des peuples pour certains hommes et pour leur destin exceptionnel. Or les grands artistes ont aussi leurs légendes flatteuses ou pénibles, et celui qui, mu par l'admiration mais aussi par le souci de la vérité, s'attarde à les détruire, n'échappera pas toujours au reproche d'avoir attenté à un culte. M. Leo van Puyvelde, grand admirateur et grand connaisseur de van Dyck, n'a pourtant pas hésité, et dès le début de son ouvrage, il rejette toutes les anecdotes qui non seulement dit-il affectent l'image qu'on nous fournit de la vie de l'artiste — le mal ne serait pas si grand —, mais affectent aussi singulièrement les considérations sur son art.

Et de vouloir dissiper tout ce qui est d'ordre purement légendaire : légende de la naissance aristocratique ; légende de l'ascendance artistique du peintre due à sa mère — qui mourut quand son fils avait à peine huit ans ; légende de la formation du jeune artiste par Rubens — une influence sans doute mais plus tardive lorsque van Dyck subira un moment l'ascendant de Rubens en découvrant à Gênes les portraits d'apparat que son aîné avait exécutés dix-sept ans plus tôt ; légende de la jalousie de Rubens, dans le domaine artistique et même sentimental, — Rubens restera l'ami de van Dyck jusqu'à sa mort ; légende, l'idylle de Saventhem, dont le Saint Martin ne fut pas exécuté sur place ; légende de l'ardent désir de van Dyck de gagner l'Italie pour y parfaire son éducation artistique — erreur comme le prouve le carnet de notes de Chatsworth, et d'ailleurs dès son arrivée il exécute des portraits; légende de l'influence des peintres italiens sur son art ; légende de la vie dissipée en Angleterre; légende enfin de la prétendue décadence de l'art de van Dyck à la fin de sa vie.

Dès lors que va-t-il demeurer ? L'œuvre, l'œuvre elle-même, étudiée et scrutée suivant une méthode toute de rigueur, que l'auteur définira lui-même : « L'honnêteté élémentaire » vis-à-vis de soi-même et du lecteur commande à l'historien d'art de ne se former d'opinion » sur un artiste qu'en faisant des déductions d'après des œuvres exécutées sans le moindre » doute par cet artiste. Il faut donc partir d'un examen attentif d'œuvres signées ou authen- » tifiées par des documents sûrs et précis. On peut alors passer à l'étude d'œuvres qui possèdent » les mêmes caractères essentiels d'esprit et de style et, ce faisant, il convient de purifier » constamment l'image idéale qui sert d'étalon, en retournant sans cesse aux œuvres au » sujet desquelles on est parfaitement informé ».

Mais ceci suppose et implique une richesse de documents récoltés au cours de nombre d'années de travail et de voyages. Aussi ne peut-on résumer ce livre, dont presque chaque ligne pose un jalon ou découvre un repère, et ne peut-on que suivre le cheminement de la pensée de l'auteur qui s'attache à l'étude du génie de van Dyck, à sa profondeur et à sa distinction ; à l'étude de son style et de son évolution dans les œuvres de jeunesse, où se révèle déjà la précocité et la diversité de son style, et de son évolution dans les œuvres de maturité, en Italie, où l'on décèle la grandeur dans la conception, en Flandre où l'on découvre déjà, à côté de l'aisance, des traces de négligence, en Angleterre enfin, où son style retrouvera ses hautes qualités et sa suprême élégance tout en découvrant parfois ses plus grandes libertés.

L'auteur consacrera enfin son attention aux dessins, aux dessins de jeunesse et de la maturité, et enfin à la dite « Iconographie », avec des commentaires qui — si nous osons dire — rassureront les amis de van Dyck.

Ainsi se dessine et surgit un nouveau van Dyck, aussi émouvant que celui de la légende et que nous rencontrerons à chaque pas, à chaque œuvre, depuis son portrait peint à quatorze ans jusqu'à sa mort que prolongera dans notre esprit l'anéantissement de sa tombe dans le grand incendie de Londres.

Rencontres riches d'enseignement et dont chacune appelle et vaut un commentaire, commentaire qui presque toujours renversera bien des idées acquises et passées à l'état de traditions. Celle de l'ascendant du milieu aristocratique que van Dyck aurait subi en Angleterre, et qui aurait introduit la distinction dans ses œuvres : l'auteur nous dit que

pareil sens de la distinction était inné chez van Dyck et il rappelle à juste titre qu'elle se manifeste déjà dans les œuvres de jeunesse ; mais il va plus loin et pense que c'est van Dyck qui a contribué à former cette image classique de la distinction de l'aristocratie anglaise, et dont jusqu'à son arrivée seules l'arrogance et l'affectation se révélaient dans un van Somer ou un Mytens. Et ce sera van Dyck qui créera pour les anglais la « fiction » de Charles Ier, homme plein de délicatesse, mais qui ne parvenait pas à l'extérioriser, et après le triple portrait du roi — un peu cruel — fait pour documenter Bernini, il s'évertuera dans le «Roi à la Chasse», de rencontrer le souci intime du souverain d'apparaître comme le digne représentant de la puissance royale, il réussira cette page admirable, sans apparat, grâce à l'attitude et aux finesses des tons qui « font de ce portrait une représentation imposante de la grandeur royale, à côté de laquelle l'image que Rigaud donnera de Louis XIV en manteau royal parait celle d'un figurant bourgeois, d'un Louis Philippe avant la lettre ».

Et toute l'aristocratie se retrouvera aussi dans l'image que l'artiste a créée d'elle et que cette aristocratie tiendra pour véridique au point de vouloir s'y conformer.

Autre idée traditionnelle, celle qui voit en van Dyck un portraitiste mondain et souvent superficiel : non, dit l'auteur, car si l'on accorde plus d'attention à la puissance de pénétration du peintre, on voit qu'il « arrive à recréer le monde de son époque », et « qu'il pénètre au centre de la vie intime de ses personnages et exprime l'essentiel de leur être ». Et « que pour pénétrer tant de cœurs, pour faire revivre en lui-même tant d'intimités secrètes », van Dyck devait posséder deux dons extraordinaires, d'abord avoir en lui « quelque chose comme une humanité condensée » et posséder ce qu'on pourrait appeller « un magnétisme communicatif ». Et l'auteur ajoute : « Combien ce peintre doit s'être complu à observer tant » de fats, de sots, de pédants, d'hystériques ! Comme il doit s'être intéressé aux vertus » franches ou cachées, à l'honnêteté, au courage viril, à la finesse de tant de gens ! Il nous » a légués une étonnante variété d'êtres, fixés dans l'essentiel de leur caractère. La plupart » de ses portraits, à première vue si uniforme, ont une telle individualité, que si les personnages » nous adressaient la parole nous trouverions immédiatement le ton qu'il conviendrait d'adop- » ter pour leur répondre... Une étude des plus instructive serait à faire, si l'on voulait étudier » les portraits de van Dyck simplement comme documents historiques. L'image qu'ils nous » procurent concorde avec celle des documents historiques, tout en étant d'une vérité interne » plus précise... portraits anglais, ceux des monarques, ceux de plusieurs « Round Heads », » d'un grand nombre de « Cavaliers », et de dames intrigantes... portraits de personnages » du continent, représentants du haut commerce et des banques, gens de Cour, généraux » et princes régnants... L'œuvre de van Dyck reflète très bien les genres de caractères qui » ont dominé cette époque : rares étaient les caractères entiers, les caractères mous ou » ondoyants étaient les plus nombreux ».

Autre idée traditionnelle encore, l'influence des italiens, les emprunts aux Vénitiens, et particulièrement au Titien : si certains emprunts sont indéniables « dans le domaine » du coloris et de la facture, s'il a appris à exécuter avec le brio que nous lui connaissons » les zébrures lumineuses sur les arêtes des plis des vêtements, le fait est que ces zébrures, » il finira par les appliquer à sa façon, avec plus d'aisance et en les accordant mieux que » ne l'ont fait les Vénitiens, avec les teintes environnantes. Mais jamais van Dyck ne peint » comme les Vénitiens. Ceux-ci peuvent lui enseigner certains procédés de coloris et de » facture, toujours il continue à peindre comme un flamand et surtout comme van Dyck ».

Et tant d'autres idées traditionnelles encore, comme celle qui veut voir dans l'évolution du style de van Dyck comme des tranches chronologiques, style de jeunesse, style italien, style flamand, style anglais, — et que l'auteur rejette avec pertinence.

Puissent ces quelques exemples donner une idée de l'allure de cet ouvrage, que l'on ne peut — nous le répétons et on le comprendra aisément — résumer. Si le devoir essentiel

de l'historien d'art réside en fait et avant tout dans l'étude scrupuleuse des œuvres d'un artiste et de ses moyens, pour en dégager sa personnalité, l'auteur n'y a pas failli. Et il nous a montré deux choses : un peintre, van Dyck, et l'efficacité d'une méthode.

Gaston Van Camp

« Hieronymus Bosch » by Anthony BERTRAM. The World's Masters. New Series. The Studio Publications, London and New York, 15 pp. et XLVIII ill.

Dans sa petite série élégante et éclectique, qui compte déjà une bonne douzaine de peintres, Anthony Bertram nous présente aujourd'hui un Jérôme Bosch. Il y faut un certain courage, car s'il est des peintres qu'une étude concise et serrée, appuyée de quelques bons documents, peut révéler, d'autres ne tolèrent que difficilement une telle complaisance. C'est le cas pour Jérôme Bosch, dont l'œuvre est tout un monde et dont la technique rejoint les écoles les plus diverses dans le temps et dans l'espace.

Anthony Bertram — et c'est son mérite — s'en est rendu compte, et n'insistera pas sur la grande valeur picturale des œuvres du maître de Bois-le-Duc. Quant à son esprit, rendons grâce à l'auteur d'avoir lui aussi rejeté toute idée de surréalisme. Jérôme Bosch est préoccupé du symbole, des symboles, et il les *utilise* pour le message qu'il veut nous donner, ce qui exclut précisément toute idée de surréalisme, et ce qui inclut une froide lucidité, cette lucidité sur laquelle nous avons eu déjà l'occasion d'insister nous-même.

L'auteur pour sa part considère Jérôme Bosch avant tout comme un peintre didactique, et il nous propose à cet égard une répartition de ses œuvres en trois groupes, trois séquences: la condition de Dieu par rapport à l'Homme, la condition de l'Homme par rapport à Dieu et la condition de l'Homme par rapport à lui-même. Au premier groupe, subdivisé en Dieu Créateur et Dieu Rédempteur, appartiennent, selon l'auteur, la « Création du Monde », la création et la chute de l'Homme et le « Jugement dernier », l'« Adoration des Mages », les « Noces de Cana » et les scènes de la Passion.

Le second groupe comporterait le « Charlatan », le « Chariot de foin », la « Nef des fous » et le « Jardin des Délices ». Et au troisième groupe, se rattacheraient «La Tentation de saint Antoine », « Saint Jérôme », « Saint Jean-Baptiste dans le désert », « Saint Christophe », illustrant une héroïcité de l'esprit, que vient rejoindre le « Saint Jean à Patmos », et que suit sur le plan plus humble de l'homme moyen « L'Enfant prodigue ».

Chacun appréciera ce propos selon sa conception de l'œuvre de Jérôme Bosch, tout en étant reconnaissant à l'auteur de le voir ainsi aider à rejeter résolument l'image, absurde et si persistante encore dans le monde, d'un « maître ès diableries ». Mais, et c'est peut-être parce qu'il prône avant tout le côté didactique dans l'œuvre de Jérôme Bosch, l'auteur voit en lui un peintre populaire. C'est là aussi une image à rejeter, et certains pourront dire à juste titre, que peu de peintres à l'époque ont rencontré aussi peu l'audience populaire, et trouvé une telle adhésion de l'élite. A cet égard, l'ouvrage tout récent de Wilhem Fränger, que l'auteur signale et déclare n'avoir pu encore consulter, apporte des éléments nouveaux, révélant dans l'œuvre de Jérôme Bosch des intentions déjà entrevues, de plus en plus flagrantes, et qu'on ne pourra plus longtemps ignorer.

Gaston Van Camp

Reginald G. HAGGAR, English Pottery Figures, 1660-1860. Londres, John Tiranti Ltd., 1947, 8°, 36 pages, 13 dessins, 40 planches hors texte.

De l'époque romaine à celle de John Dwight, la céramique anglaise n'a laissé, dans le domaine de la figurine, que des témoins assez rares et fort frustes. Cependant les principaux types plastiques, une fois fixés, se maintiennent dans une tenace tradition. Il en est ainsi

spécialement pour le portrait en buste et pour les figurines d'animaux, dont le genre persiste à travers les deux cents ans qu'englobe le petit ouvrage de R.G. Haggar.

Avec John Dwight la céramique anglaise atteint d'emblée un niveau très élevé. Aussi est-on tenté d'attribuer sa remarquable production plastique, non pas à un simple modeleur appartenant au personnel de sa fabrique, mais à un artiste de l'extérieur, qui pourrait bien être Grinling Gibbons, sculpteur sur bois de grand renom. Cet épanouissement subit de l'art de modeler la terre reste cependant une énigme. Loin de se dissiper d'ailleurs par la suite, le voile qui enveloppe l'histoire de cet art en Angleterre s'épaissira encore. En effet, la majeure partie de la production plastique du Staffordshire est due à d'obscurs potiers ruraux, dont les noms même sont pour la plupart tombés dans l'oubli. Et pourtant, certains grès à vernis salin exécutés dans cette contrée comptent parmi les plus belles céramiques anglaises.

La grande famille des « salt-glazed figures » évoluera lentement. Les plus anciens spécimens sont de facture simple et rustique, comme les figurines de femmes en forme de cloches et les cruches en forme d'ours ou de hiboux. Viennent ensuite les groupes, aussi rares que charmants, représentant Adam et Eve devant l'Arbre de la Science du Bien et du Mal. Une autre catégorie très savoureuse est celle des « Pew groups », comportant deux amoureux, sagement assis sur un banc. Ceux-ci se risquent parfois à se donner la main ou à se sourire. Ces groupes sont modelés directement dans l'argile et ils diffèrent tous entre eux. Les petites figurines de chats ou de lapins en « agate-ware » sont aussi très plaisantes. Plus tardives, mais encore fort attrayantes, sont les représentations d'oiseaux et animaux divers, aux émaux vifs et brillants. Mais bientôt la technique du moulage tend à industrialiser cette production si originale.

Une autre grande famille céramique anglaise est celle des terres cuites glaçurées et des faïences (« earthenware »). On y retrouve la même tradition plastique... et autant d'artisans anonymes. Les œuvres de ceux-ci se groupent, au début, autour de celles de deux fabricants célèbres : John Astbury, dont le nom est associé à l'élaboration de figurines en argiles colorées, rehaussées de barbotine blanche sous glaçure plombeuse transparente, et Thomas Whieldon, réputé surtout par ses figurines à glaçures tachetées («mottled glaze»). Lorsque ce dernier s'inspire de modèles antiques ou chinois, il reste cependant bien anglais.

A l'équipe suivante appartient le célèbre Josiah Wedgwood, qui obtint de mémorables succès avec ses « white jasper-wares » et ses « black basaltes ». Il est le grand paladin de la tradition classique gréco-romaine et ce n'est qu'exceptionnellement que des pièces d'autre inspiration sortirent de sa fabrique, comme celles qu'y fit pour lui Théodore Parker.

La production des Ralph Woods, père et fils, se distingue par un modelage soigneux et des glaçures colorées, appliquées à la brosse comme des lavis. Il faut citer ici un modeleur talentueux et original, John Voyez, qui travailla d'abord chez Wedgwood puis, brouillé avec celui-ci, offrit ses services à Wood. Un autre membre de la famille Wood, Enoch fils d'Aaron, s'adonna aussi avec talent au travail plastique de la céramique, mais sans y mettre une grande sensibilité.

Parmi les produits les plus pittoresques de cette époque il importe de mettre en relief les « Toby jugs », que réalisèrent de nombreux potiers du Staffordshire, dont Whieldon et les deux Ralph Woods.

Du bon travail fut aussi fourni dans d'autres provinces anglaises ou écossaises. Mentionnons, par exemple, les figurines émaillées exécutées à Leeds par Hartley, Greens et C°. On en fit de même à Liverpool, Swansea, Sunderland, etc.

Au XIXe siècle, l'art de modeler les figurines se poursuit toujours dans le Staffordshire. Plusieurs céramistes travaillent dans ce domaine à Hanley, comme I. Neale, Ralph Salt, Lakin et Pole, etc.; William Adams s'établit à Stoke, John Walton se spécialise dans les « bocages » à Burslem, tandis qu'Obadiah Sherrat est surtout connu pour ses groupes au

taureau. L'importante firme de Turner reste fidèle aux figurines traditionnelles du Staffordshire et aux portraits en buste.

Cependant, on perçoit de plus en plus, au cours du XIXe siècle, des signes de lente décadence. Les flacons à alcool (« spirit flasks »), fabriqués en grès vers 1832 tant par Doulton et Watts que par Joseph Bourne, rappellent les anciens « Toby jugs », mais comme ils représentent souvent des hommes politiques du moment ils n'ont qu'une vogue éphémère. Une innovation assez déplaisante est celle de l'emploi de lustres métalliques pour rehausser les figurines. Plusieurs céramistes pourtant, comme Wilson, Mayer, Bailey et Batkin se laissent séduire par ces techniques spectaculaires. Entre 1840 et 1850 on trouve encore dans le Staffordshire un petit groupe de produits plastiques anonymes, à modelé simple mais plein de caractère... puis l'on assiste, à l'époque de la reine Victoria, au triomphe de plus en plus complet du régime industriel.

Dans cette courte histoire de la figurine cérame en Angleterre, il n'est pas question de porcelaine. Une tradition coriace s'y manifeste et lui donne la valeur d'une manifestation populaire. Peu importe, somme toute, que la plupart des artisans restent inconnus et que les attributions soient souvent malaisées. Même les données chronologiques sont difficiles à établir, vu la persistance des techniques, la répétition des costumes et la réédition des portraits. Mais quoiqu'il en soit, le patrimoine artistique anglais, dans le domaine de la figurine en céramique, garde toute sa valeur intrinsèque.

On trouve en fin de compte, dans l'intéressante étude de R.G. Haggar, une liste de quelques marques, une bibliographie sommaire, un index des modeleurs et manufactures et enfin la table des illustrations.

J. Helbig

Abbé ANDRÉ LANOTTE. Présentation d'un effort diocésain, Namur, 1945-1950. Dans « L'Art d'Église, Revue des Arts Religieux et Liturgiques », publiée par les Bénédictins de l'Abbaye de Saint-André, 1950, XIXe année, numéros 2-3, pages 25 à 72.

Les huit premières pages de cette étude sont consacrées à des considérations générales concernant l'esprit, qui guide actuellement l'effort de rénovation des arts religieux dans le diocèse de Namur. La bonne tradition artistique ne peut consister en copies quelconques d'œuvres anciennes, mais dans la fidélité au génie « qui a donné aux lieux ancestraux et aux antiques bâtisses leur valeur de permanence ». L'art moderne peut donc prétendre renouer cette tradition mais il importe que collaborent dans ce sens le prêtre, l'artiste, le mécène, les commissions et les administrations officielles.

Une seule œuvre d'art de réelle valeur enrichit plus un sanctuaire que l'amoncellement d'objets de culte, dénués de toute qualité artistique. Or, entre qualité et quantité, le choix s'impose. Il faut, d'autre part, que « les églises redeviennent le témoignage d'une communauté spirituelle et humaine » et ne servent pas de tabernacle à un individualisme aristocratique. Cependant, la mission de choisir les meilleurs moyens, destinés à exprimer ce témoignage collectif, revient nécessairement à une élite.

L'abbé Lanotte développe ainsi, dans un style vivant, les principaux aspects du problème qui l'occupe et n'oublie pas d'y situer « la culture humaniste de la Renaissance, dont nous sommes trop unilatéralement nourris ».

Sous le titre d'« Églises blanches », l'auteur nous offre alors quelques exemples suggestifs d'anciens sanctuaires ruraux du diocèse de Namur, chaulés sur enduit suivant une vieille tradition ardennaise. De courtes notices accompagnent les reproductions des églises ou chapelles de Saint-Pierre-Chevigny, Anloy, Our, Hamipré, Rachamps, Remagne, Marcour et Harzy. Une admirable harmonie règne entre le blanc de la chaux, le bleu-gris de l'ardoise et l'entourage de verdure. Même lorsque les flèches de ces églises relèvent du baroque, elles ne détonent pas dans la sobriété de l'ensemble.

Quand on parcourt la vallée de la basse Semois namuroise, on s'éprend de ces vieilles églises rurales au style simple, aux murailles blanchies percées de petites fenêtres et aux clochers recouverts d'ardoises. Groupant autour d'elles, en répartition capricieuse, les maisons de schiste et d'ardoise, ces églises sont en harmonie parfaite avec leurs villages, comme à Chairière-la-Petite, Cornimont, Laforêt, etc. Ce n'est pas le cas lorsque l'église crée par son style un trop grand contraste, comme celle de Membre, bâtie dans les disciplines néo-gothiques.

L'Abbé Lanotte nous apprend qu'une trentaine d'églises, situées principalement dans la province de Luxembourg, sont à rebâtir entièrement. Deux tendances paraissent devoir l'emporter : l'une, mettant en œuvre les matériaux du cru, s'attache à la tradition régionale ; l'autre, utilisant des matériaux nouveaux, comme le béton, recherche plutôt les formes propres à ces techniques. A la première tendance appartiennent les plans des églises de Jéhonville, Tillet, Rechrival, Ottré, etc. Marloie, par contre, centre ferroviaire ayant perdu son cachet régional, peut s'accomoder d'une église dont le plan rappelle les réalisations modernes de la Suisse alémanique.

Certaines églises n'exigent qu'une restauration. Ici, l'architecte et l'archéologue pourraient entrer en conflit, surtout lorsqu'il s'agit de monuments très anciens, comme l'église de Waha. Par contre, celle de Villance, bâtie en 1862, est un « type d'église rurale qui veut jouer à la cathédrale » et qui gagnerait beaucoup à se voir simplifier suivant les accents de la tradition régionale. A Samrée, le bon sens a triomphé et l'on a simplement restauré l'église du terroir datant du XVIIe siècle en renonçant à la tentation d'en reconstruire une nouvelle.

L'auteur mentionne ensuite les aménagements, valorisations ou désencombrements réalisés à l'intérieur des églises de Moustier-sur-Sambre, La Plante, Etalle, Melreux, Hamipré et des chapelles de Mariembourg et du Petit Séminaire à Floreffe.

Six pages sont réservées aux vitraux. Les provinces de Namur et de Luxembourg ne possèdent presque rien en fait de verrières d'église antérieures au XIXe siècle. D'autre part, les historiages du siècle passé répondent rarement à notre sens du beau. Il importait donc de fournir un effort spécial dans les disciplines du vitrail. Il faut cependant reconnaître, à notre avis, que les réussites sont rares dans ce domaine. Souvent, le fourmillement incohérent des lignes ou les maladroits bavardages de grisaille malmènent la sobriété mystique et la majesté sereine, recherchées précisément par l'architecture. A Mouzaive, par contre, le vitrail de Saint François d'Assise, composé par Gilbert en 1949 et exécuté par la maison Crickx en 1950, mérite les plus vives louanges. Cette œuvre moderniste, joyau discret de son église, est tout à fait charmante.

Le chapitre suivant est consacré aux chapelles. Celle de Renaumont, dont le plan est en fer à cheval, abrite la statue en cuivre battu d'une Vierge au visage plutôt flou, qu'encadre un hérissement métallique peu engageant. La chapelle de Beauraing, en cours de réalisation, attend la statue de la Vierge de l'apparition. Et ici se pose le problème délicat, mais non insoluble, de la traduction par l'artiste de l'image décrite par les voyants. S'il est permis sans doute de styliser cette image, il devrait être exclu d'en donner une interprétation franchement inepte, qualificatif que mérite bien l'une d'elles. Il est entendu que la forme ne doit pas être réaliste, mais elle ne peut pas être laide.

Nous passons alors aux peintures des églises d'Etalle, Laneuville et Saint-Servais. Ici triomphent les tendances expressionnistes et monumentales.

La page consacrée aux arts du métal nous montre quelques réalisations sobres et de bon aloi.

Dans le domaine de la sculpture, la remarquable église néo-romane de Bertrix est à citer comme exemple : « Un demi siècle a pu passer sans y apporter le bric-à-brac qu'on

déplore, hélas ! dans presque toutes nos églises. Quelques œuvres récentes, acquises sans hâte, voisinent sans heurt avec d'aimables vieilles statues échappées à la brocante ».

L'autel portatif de la cathédrale de Namur consistera en une pierre encadrée de métal et reposant sur des pieds en fer forgé et doré, symbolisant les quatre évangélistes. Ce sujet occupe la dernière page de l'attachante étude de M. l'Abbé Lanotte.

L'effort diocésain, qui nous est présenté et qui vise à libérer l'art religieux des ornières industrielles et mesquines, est sans contredit des plus remarquables. Cependant, comme l'auteur le dit lui-même, « les exemples donnés se montrent sans prétention, sans vouloir faire croire au chef d'œuvre, sans tendre à exclure d'autres solutions et sans prétendre qu'ils sont sans reproche ». Certains exemples même ne seront sans doute goûtés que par leurs auteurs et leurs séides. Si nous avons donné à leur sujet un avis personnel plein de franchise, il va de soi qu'il n'a pas, lui non plus, la prétention de s'imposer.

Le « point vélique » dans la progression de l'effort artistique moderne c'est que le « peuple chrétien » s'y associe avec ferveur, mais pour que la voile s'enfle il faut que celui qui tient la barre ait le sens parfait de l'orientation... J. Helbig

H. GERSON. *Van Geertgen tot Frans Hals.* De Nederlandse Schilderkunst, deel I. Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1950, 72 pages de texte, 172 photographies.

Huitième tome de la collection « De Schoonheid van ons Land », l'ouvrage de H. Gerson traite de la peinture hollandaise, depuis le dernier quart du XV[e] siècle jusque vers 1630. L'auteur ne cède pas à la tentation de remonter plus haut dans le temps. Son impartialité d'historien constate, en effet, qu'avant 1400 il n'y a pas question d'école hollandaise de peinture. Utrecht, cependant, s'affirmait déjà à cette époque, à l'instar de Cologne, comme centre artistique, mais relevait nettement de l'école rhénane. De 1400 à 1470 environ, on ne trouve pas encore trace d'école picturale autonome en Hollande, où s'imposent alors les influences franco-bourguignonne et flamande.

Ce n'est vraiment qu'avec Albert Van Oudewater et Geertgen tot Sint Jans que s'épanouit brusquement à Harlem le génie de la peinture hollandaise. Du premier de ces artistes on ne conserve malheureusement qu'une seule œuvre d'attribution certaine : la Résurrection de Lazare, au Musée de Berlin. Au second, par contre, quoique mort très jeune (vers 28 ans!), on peut attribuer, à lui-même ou à son milieu, une quinzaine d'œuvres.

Certains historiens se refusent à départager l'ancienne école dite des « Primitifs Flamands » en provinces septentrionale et méridionale. Ils prétendent qu'au XV[e] siècle les centres culturels, comme Bruges et Harlem, Utrecht et Louvain, appartenaient à titre égal au vaste complexe des anciens Pays-Bas. L'auteur, cependant, après avoir longuement examiné et interrogé les œuvres encore existantes, parvient à y démèler, à partir de 1470 environ, certains caractères propres formant le point de départ de l'école hollandaise proprement dite. Quoique nés à Harlem, Claus Sluter et Thierry Bouts n'appartiennent pas à cette école, car leur génie s'est trop nourri d'éléments étrangers.

Ainsi, l'école hollandaise de peinture est-elle notablement en retard sur sa sœur ainée, l'école flamande. Les œuvres hollandaises qui forment antécédents à l'éclosion de l'école originale sont relativement rares. L'auteur cite le mémorial d'Hendrik van Rijn (vers 1370) où percent les affinités colonaises, le mémorial de Montfort (vers 1400) trahissant l'influence française, et la « Passion de Roermonde » (vers 1430) qui se rattache au génie flamand.

Avec l'entrée en scène de Geertgen, on est d'emblée ébloui par l'originalité foncièrement hollandaise de ce génie. Quel charme tout spécial ne se dégage-t-il pas de sa Nativité nocturne à la National Gallery de Londres ; quelle poésie profonde n'émane-t-elle pas de son admirable Saint Jean Baptiste au Kaiser Friedrich Museum de Berlin ! S'il lui manque sans doute une certaine synthèse dramatique, il analyse les détails avec amour et y verse l'élixir d'un sentiment exquis.

L'influence de Geertgen se retrouve chez plusieurs peintres hollandais, comme le Maître du Diptyque de Brunswick et le Maître du « Johannes Altaar » et jusque chez Jan Mostaert qui, tout en devenant peintre de Marguerite d'Autriche et séjournant dans les Pays-Bas méridionaux, ne perdit jamais son originalité hollandaise.

Dès l'aube du XVIe siècle nous assistons, un peu partout en Hollande, à de multiples éclosions artistiques : à Calcar, par exemple, où travailla Jan Joest au talent un peu sauvage mais puissant ; à Alkmaar, qu'illustra le Maître des Sept Œuvres de Miséricorde ; à Delft aussi, où nous rencontrons entre autres le Maître de la « Virgo inter Virgines », à l'inspiration naïve, donnant au bœuf et à l'âne de sa Nativité un regard presque humain. Mais Raphaël ne peignit-il pas lui-même un lion de Saint Marc, avec des pupilles levées au ciel !

A cette même époque, se distingue à Amsterdam Jacob Cornelisz van Oostzanen, au style narratif et un peu inquiet, où percent les accents du graveur sur bois ; tandis qu'à Leyde s'affirme Cornelis Engelbrechtsz, dont les tableaux offrent un mélange de maniérisme et de grandeur. Son fils, Cornelis Cornelisz Kunst, dont l'art emprunte certaines tendances à l'école anversoise, situera ses pittoresques histoires de saints dans de charmants paysages.

A la frontière des Pays-Bas du Nord et de ceux du Sud, dans la ville de Bois-le-Duc, naquit vers 1450 et mourut en 1516 un artiste d'une telle originalité qu'on le rattache difficillement à quelque antécédent. Par son raffinnement, Jérôme Bosch rappelle sans doute Geertgen, mais l'intensité de son esprit satirique reste tout à fait hors pair. Même le sombre Philippe II n'échappera pas à l'emprise de son génie extraordinaire et collectionna ses œuvres avec prédilection.

Cependant, l'influence italienne allait bientôt nouer de nouveaux liens entre les divers centres artistiques des Pays-Bas, tant du Nord que du Sud, comme Harlem, Amsterdam et Anvers. C'est alors qu'apparait Lucas van Leiden, dont la ville natale conserve encore le chef d'œuvre, le triptyque du Jugement dernier. Chef de file comme Geertgen, il mourut jeune lui aussi, tout en laissant une trace éclatante. De son côté, Jan Van Scorel personnifie l'artiste mondain de la Renaissance, au talent facile, gratifié de prébendes écclésiastiques et voyageant beaucoup. Son contemporain, Maerten van Heemskerck, qui fit aussi le traditionnel voyage à Rome, s'éprit de Michel-Ange tout en abusant par la suite d'un certain maniérisme théatral. Un dernier grand artiste hollandais de la Renaissance fut Pieter Aertsen, né à Amsterdam, devenant bourgeois d'Anvers mais retournant dans sa ville natale pour y passer les vingt dernières années de sa vie. De son magistral pinceau réaliste il peignit avec autant de brio les scènes religieuses et campagnardes que les natures mortes.

Vers 1570 l'art pictural ne formait plus, dans les Pays-Bas, qu'une seule vaste école à la manière italienne, dont les centres principaux étaient toujours Anvers, Harlem et Amsterdam. A la fin du XVIe siècle le nombre des artistes s'était multiplié de plus en plus dans les provinces du Nord, devenues indépendantes. Cependant, jusqu'à Frans Hals, nous n'y rencontrerons plus de peintres de premier ordre. S'y succèdent les tendances dites romaniste, maniériste et réaliste, dans les domaines de la peinture d'histoire et de genre, le paysage, la marine, la nature morte et le portrait. L'auteur nous mène à travers ce dédale complexe, pour aboutir enfin au génial peintre de Harlem, Frans Hals, dont l'apprentissage débuta vers 1600. Quant à la grande école de peinture hollandaise, qui s'épanouit à partir de 1630 environ, elle est réservée à un autre tome.

L'étude solidement documentée de H. Gerson, dont nous venons de donner les grandes lignes, se complète par trois pages d'annotations, un index des noms propres et la liste des illustrations. Celles-ci sont splendides, nombreuses et judicieusement choisies.

L'auteur, dont l'activité au « Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie » à La Haye est universellement appréciée, a prouvé ici une fois de plus son indéniable compétence dans le domaine de l'histoire de la peinture hollandaise.

J. Helbig

II.
REVUES ET NOTICES. - TIJDSCHRIFTEN EN KORTE STUKKEN

1. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS
BEELDHOUWKUNST EN NIJVERHEIDSKUNSTEN

On peut estimer que l'essentiel au sujet des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège a été trouvé par Godefroid Kurth et Marcel Laurent, mais il s'agit d'un chef-d'œuvre tel, qu'on ne le mettra jamais assez en valeur. C'est ce qui fera unanimement approuver l'initiative de lui consacrer pour la première fois un luxueux album. M. Jean Puraye a rédigé le texte et le commentaire des planches. On lui saura gré de ne pas avoir tenté d'innover à tout prix mais de s'être contenté de faire la somme de nos connaissances sur ce sujet. On remarquera cependant qu'il resserre les dates limites pour l'exécution de l'œuvre (1111-1118, au lieu de 1107-1118). En effet, il semble avoir raison : les fonts ont été coulés sous l'abbatiat de Hellin à Notre-Dame des Fonts, et ce prélat aurait été intronisé en 1111. Nous nous rapprochons de la date de 1113, donnée par Jean d'Outremeuse qui peut-être par exception n'a pas inventé le renseignement *(Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy de Liège,* Desclée de Brouwer, Tournai 1951, in 8° carré, 34 pp. et X pl., texte français, anglais et flamand).

— *Le Beau Christ du Musée Communal de Huy,* mérite ce vocable et a été fort admiré à l'exposition de Liège. Le comte Jos. de Borchgrave d'Altena le date de vers 1230 et nous pouvons certainement faire confiance à la sûreté de son jugement. Quant à classer cette œuvre dans une école, celle de la Meuse en l'occurence, le problème est plus délicat. Notre pays est si petit que les écoles se compénètrent et s'influencent, de sorte qu'il faut toujours se baser sur des nuances très subtiles. *(Cercle hutois des Sciences et des Beaux-Arts, Annales,* t. XXIV, 1951, pp. 47-53).

— Les *Notes au sujet de Sculptures en bois* dues à la plume du comte Jos. de Borchgrave d'Altena sont consacrées à quatre œuvres de nos imagiers. Les deux premières, un Saint-Jacques du deuxième quart du XIVe siècle et un Saint-Roch, ne sont pas d'une qualité transcendante, mais n'étaient guère connues. Par contre, le « Christ attendant le supplice » a été souvent signalé, mais il était entièrement justifié d'en reparler. Nous pensions, comme l'auteur semble le faire, que le Saint-Jean étudié en dernier lieu était inédit, mais en réalité il a déjà publié dans le mémorial de l'exposition du mobilier liturgique des églises tenue à Anvers en 1948 (fig. 37). Nous avons ainsi deux jugements pour le situer vers 1500 *(Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire,* 4e série, t. XXII, 1951, pp. 100-106).

— Le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* est généralement réservé à des études consacrées à des pièces faisant partie des collections de cette institution, mais le comte Jos. de Borchgrave d'Altena lui a cependant réservé ses *Notes au sujet des intérieurs et meubles gothiques de chez nous* (4e série, t. XXII, 1950, pp. 27-54). Sujet très vaste, traité aussi de façon à retentir l'attention d'un large public. La méthode consiste à utiliser principalement la documentation très précise que constituent les œuvres de nos primitifs, surtout leurs œuvres reproduites dans le grand ouvrage de M. Friedländer.

— La thèse de M. Fernand Courtoy au sujet d'*Un souvenir namurois au British Museum, L'intaille de Waulsort (Namurcum,* t. XXV, 1950, n° 2, pp. 28-31) n'est autre que celle de Léon Lahaye, O. Dalton et Ph. Lauer, c'est-à-dire que la pièce aurait été exécutée pour Lothaire II (855-869), mais il convenait de reprendre la démonstration, parce que l'intro-

duction du catalogue de la récente exposition d'art mosan à Liège plaçait la célèbre intaille à une époque beaucoup trop récente. Le thème de l'histoire de la chaste Suzanne s'expliquerait par une allusion à la réhabilitation de Teutberge en 865, après un essai de répudiation par Lothaire II. Le style de l'œuvre n'est pas encore spécifiquement mosan. Il décèle une influence rémoise et en particulier celle de l'atelier de l'évangéliaire d'Hautvillers. Le lien avec le célèbre psautier d'Utrecht est également incontestable.

— Comme le dit Mme Marthe Crick-Kuntziger, aucune version de *la Tenture de l'histoire de Zénobie, reine de Palmyre* n'avait encore fait l'objet d'une étude approfondie. Il fallait donc rechercher les sources littéraires qui ont inspiré le thème au peintre des cartons. L'érudition de l'auteur lui a fait retrouver parmi les historiens du XVIIe siècle celui auquel le sujet est emprunté. Il s'agit de Jean Tristan de Saint-Amant. Alphonse Wauters pensait que les cartons étaient de Jan Snellinck le Vieux, mais l'auteur rectifie définitivement l'erreur en établissant qu'ils sont de Juste d'Egmont, artiste dont le nom est mis presque sur le même plan que celui de Jacques Jordaens. Cette importante étude signale en outre l'édition la plus appréciée et la plus complète de la tenture, celle de la collection du marquis Raffaello Mansi *(Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 4e série, t. XXII, 1950, pp. 11-26).

— Pour renseigner notre collège M. Joseph de Beer, qui s'intéresse fort au sujet, M. Fernand Discry a fait dans les archives de sa ville des recherches si complètes sur *Les Etains hutois* qu'il y avait lieu d'en consigner les résultats dans une longue étude publiée dans les *Annales du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts* (t. XXIV, 1951, pp. 60-118). Après avoir énuméré une trentaine de pièces portant des marques hutoises, l'auteur met en œuvre beaucoup de documents d'archives. On se demande s'il ne conviendrait pas de suggérer à l'excellent historien de mener des recherches sur l'industrie de la céramique à Huy. Il signale (p. 98) en effet, qu'il y eut des moulins à cailloux à Huy dès le XVIIe siècle, alors que Léon Tombu pensait que l'industrie de la faïence n'avait commencé dans cette ville qu'en 1740. La suite du texte semble insinuer que c'étaient des grès et non des faïences fines qui y étaient fabriqués. Même si cette hypothèse d'ailleurs beaucoup plus vraisemblable, était la vraie, la question mériterait encore un examen approfondi.

— La Musée Victoria et Albert de Londres a réuni en un coquet album la reproduction de cinquante chefs-d'œuvre de sa section des métaux. Le texte des notices n'est pas signé, mais reflète certainement la pensée du conservateur, M.C.C. Oman, dont la compétence en la matière est universellement reconnue. L'auteur a évité de discuter l'origine du chandelier de Gloucester (n° 26). Le problème reste, en effet, trop obscur pour intéresser d'autres personnes que les spécialistes. La croix d'autel reproduite sous le n° 28, est attribuée, avec beaucoup de vraisemblance à un élève d'Hugo d'Oignies et comparée à celle de Walcourt. Le gobelet de Mérode (n° 16) est un intéressant exemple de l'orfèvrerie du « Siècle de Bourgogne» et mériterait une étude approfondie *(Fifty master-pieces of metalwork*, Londres 1951, in-12 carré, 10 pp. 50 ill.).

— L'exposition l'*Art mosan et les Arts anciens du Pays de Liège* a fermé ses portes, mais elle laisse derrière elle son important catalogue (Liège, in 8°, 328 pp et 92 pl). Une œuvre semblable, composée d'avance, ne peut donner les résultats scientifiques de la confrontation des pièces réunies temporairement, mais on peut au moins y trouver les thèses des organisateurs. M. Jean Lejeune nous donne un excellent résumé de son bel ouvrage : La principauté de Liège. Ce brillant exposé complète sans les faire oublier les pages magistrales de M. Félix Rousseau sur La Meuse et le pays mosan. Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena a retracé une synthèse de l'évolution de l'art mosan. Celle qu'il avait donnée dans le Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois est trop récente pour que l'on puisse

noter une évolution dans sa pensée. Bien qu'on eût souhaité que M. Fernand Courtoy ait été invité à allonger sa notice sur les origines lointaines de l'art mosan, on constate qu'une concision forcée ne peut gêner un archéologue de sa valeur. Madame S. Collon-Gevaert a traité de la sculpture au XVIIe siècle, tandis que M. J. Pirlet et M. Jean Babelon se sont partagé le chapître de la médaille et des médailleurs.

Nous ne nous attarderons pas à citer les œuvres absentes à l'exposition et qui auraient pu y figurer, la châsse de Maestricht, l'encensoir de Lille, l'épaulière du Louvre, le trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur. Ce n'est point par suite à un oubli imputable aux organisateurs, mais les quelques déceptions qu'ils ont rencontrées ne font que mettre plus en valeur des succès tels que d'avoir obtenu le rétable du Musée de Cluny, la châsse de Visé, et l'incomparable ensemble des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, qui comporte d'inestimables têtes de série telles que le chef-reliquaire de Saint-Alexandre et l'autel portatif de Stavelot.

Les notices sont bien rédigées, mais on ne saisit pas toujours le critère qui les a exigées longues ou brèves. Ainsi nous aurions souhaité que celle du n° 121 fût plus explicite. L'auteur semble hésiter à attribuer la pièce à Hugo d'Oignies, parce que la technique (celle du filigrane, faut-il sans doute préciser), est plus rude que la sienne ; par contre, le dessin (sans doute celui du revers) fait songer à l'orfèvre. Nous sommes ici au nœud d'un problème. Si la pièce est du frère Hugo, comme semble l'indiquer le fait qu'elle contient une relique de sainte Marie d'Oignies, il faut supposer à l'artiste des liens étroits avec l'entourage de Nicolas de Verdun, parce que le Christ en majesté est revêtu de draperies caractéristiques.

S'il semble exact de ne plus attribuer la croix de Walcourt (n° 140) à Hugo d'Oignies, nous voudrions cependant qu'on le fasse moins en raison des divergences de la technique qui peut évoluer au cours d'une carrière, qu'en raison des petites figures des parties gravées, parce que le dessin est un élément plus stable chez un artiste que les procédés de métier.

Les étrangers qui ont visité l'exposition ont exprimé une double déception. La section des armes ne justifiait pas la haute idée qu'ils s'étaient faite du talent des armuriers liégeois. La dinanderie coulée ou battue était pauvrement représentée. Encore faut-il décompter une majorité de pièces douteuses, médiocres, ou n'ayant rien de mosan. Ces deux lacunes pourront être comblées lorsque l'exposition sera transportée à Paris, comme on le projette. Ce sera aussi l'occasion d'éliminer certaines pièces qui enrichissaient l'ensemble, sans servir à donner une image nette de ce qu'est l'art mosan.

— L'exposition d'art de l'époque des Ducs de Bourgogne a ouvert ses portes. Dans l'avant-propos, M. Emile Langui, qui a tant fait pour la réussite de cette vaste entreprise, en dégage la signification historique et esthétique. « Conçue comme une vaste synthèse, dit-il, elle ne peut prétendre à être complète, mais dans sa variété, elle aspire à donner une mage captivante d'une brillante époque et à recréer son climat spirituel et artistique ». Dans son *Aperçu historique sur l'histoire des Pays bourguignons*, le Professeur Vercauteren se garde de faire un panégyrique des ducs de Bourgogne, comme de nier leurs bienfaits. Dans des pages empruntées au catalogue du « Burgondisch Pracht », M. R. Luttervelt donne les idées essentielles sur *Le mécénat des ducs de Bourgogne*. Les notices des objets exposés sont calquées sur celles établies à Dijon et à Amsterdam. Nous n'avons donc pas à en parler (*Le siècle de Bourgogne*, Bruxelles, 1951, in 8°, 108 pp., LXXII pl.).

— Nous ne nous attarderons pas longuement à analyser le catalogue de l'exposition d'art religieux ancien tenue cet automne à Gand, parce qu'il s'agit d'une œuvre hâtive destinée à être remplacée par un mémorial plus ample, plus luxueux et plus scientifique. iIl est certain que l'exposition avait un plan plus modeste que les deux précédentes, mais elle aura été très utile aux archéologues. Bien que la route à pourcourir n'eût pas été

longue pour aller examiner sur place les pièces réunies à Gand, puisqu'elles étaient choisies dans les limites de la province, que de démarches auraient été nécessaires pour faire ouvrir tant de sacristies ! Depuis que nous avons perdu le regretté chanoine Crooy, personne ne peut sans doute se prévaloir de les avoir prospectées toutes sans exception. M. G. D'HANENS expose dans l'avant-propos comment à défaut d'un inventaire archéologique encore à réaliser, la députation provinciale a voulu donner un aperçu du trésor des églises de la Flandre Orientale. Dans la notice sur les tapisseries et les orfrois, M.M. DUVERGER et J. VERSYP piquent notre curiosité en disant qu'ils possèdent des arguments pour attribuer à Audenaerde au lieu de Tournai, la célèbre « Passion » des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Si dans le domaine des orfèvreries M.H. NOWE et M[elle] DHANENS n'avancent aucune thèse aussi sensationnelle, ils nous donnent une excellente synthèse de l'évolution des types des vases sacrés. Les notices sur les sceaux, les objets de bronze et de cuivre, et la sculpture sont respectivement les œuvres de M. J. DENYS, du frère F. DE SMIDT et de M. VAN DE WALLE, qui ont bien conçu leur exposé malgré les difficultés d'une concision inévitable *(Provinciebestuur van Oostvlaanderen, Religieuse Kunst in Oostvlaanderen,* Gand, Musée de la Byloke, 1951, in-12, 129 pp.).

Jean SQUILBECK

— Connaissant parfaitement tout ce qui a été dit au sujet d'une œuvre significative, il peut parfois être fort utile d'oublier ce qu'on en sait et d'en reprendre l'examen sans idée préconçue, avec des yeux neufs, en quelque sorte.

Semblable tactique nous vaut, de Jean SQUILBECK, dans le *Bulletin des Musées Royaux d'art et d'histoire* (1950, p. 55 à 78), des *Remarques nouvelles au sujet du chandelier pascal de l'abbaye de Postel.*

Remarques nouvelles, en effet, car l'œuvre, en dépit de son intérêt, n'a pas encore fait l'objet d'une monographie fouillée, du point de vue iconographique à tout le moins et c'est, en l'occurence, le point de vue le plus révélateur pour tenter d'assigner une date précise à l'ouvrage de bronze dont l'origine mosane paraît définitivement établie mais dont tout le passé nous échappe encore.

Or, si l'on s'en réfère à l'étude minutieuse que J. S. consacre au chandelier provenant de l'abbaye de Postel, il conviendrait désormais de dater la pièce, non du début du XIII[e] siècle comme le proposaient les études les plus récentes, mais du XII[e] siècle et, plus précisément, de la première moitié du siècle, peu après la consécration de la première église du couvent c'est-à-dire peu après 1140.

Les raisons fournies par l'auteur sur cette approximation chronologique sont aussi variées qu'abondantes et, si chacune ne peut être absolument déterminante, prises dans leur ensemble, elles constituent un faisceau de probabilités susceptible d'entraîner l'adhésion. Il nous paraît intéressant de souligner, vu leur nouveauté, celles qui sont tirées des thèmes iconographiques et d'insister, avec l'auteur, sur l'importance que présente l'étude de a miniature pour des investigations de l'espèce.

S. COLLON-GEVAERT

TABLES DES MATIERES DU TOME XX (1951)
INHOUDSTAFEL VAN BOEKDEEL XX (1951)

ARTICLES — BIJDRAGEN

CHRONIQUE — KRONIEK

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES — WERKEN

REVUES ET NOTICES — TIJDSCHRIFTEN EN KORTERE STUKKEN